

ENTRETIENS

SUR

L'ÉTAT ACTUEL

DE L'OPÉRA DE PARIS.



A AMSTERDAM;

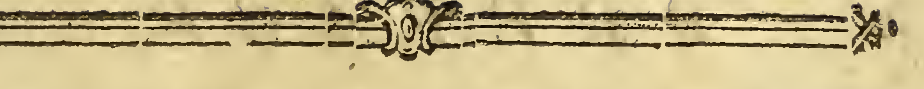
Et se trouve à PARIS,

Chez ESPRIT, Libraire, au Palais Royal;

ET

Chez les Marchands de Nouveautés.

M. DCC. LXXIX.



PRÉFACE.

TOUT ce qui peut concourir à la perfection des Arts eſt intéreſſant, même pour le Sage. Leur influence ſur les mœurs eſt reconnue; &, quand elle n'exiſteroit pas, les plaiſirs qu'ils nous procurent ſont ſi grands, ils contribuent tellement au bonheur de l'humanité, que la reconnoiſſance, autant que l'admiration de tous les peuples & de tous les âges, les a rendus ſacrés. De tous les Arts, la Muſique eſt un de ceux qui a le plus de puiſſance: combinée avec la Poéſie, elle eſt capable de produire les effets les plus magiques; & je ne regarde pas comme des fables les merveilles que les anciens lui attribuèrent. Les circonſtances purent y aider, j'en conviens. Chez des peuples à peine ſortis de la barbarie, toutes les jouiſſances ſont extrêmes; & d'ailleurs, une expérience malheureuſe n'a que trop prouvé que le temps & l'habitude pouvoient détruire l'œuvre du Génie. Mais cela n'arriveroit pas, ſi toujours croiſſant, toujours s'avançant vers la perfection, les Arts, comme toutes les autres productions humaines, n'étoient pas ſujets à la dégradation & aux abus, ſi des chefs-d'œuvres n'an-

nonçoient jamais que d'autres chefs-d'œuvres plus ſublimes encore.

C'eſt dès-lors une choſe utile que d'aider au progrès des Arts, en cherchant à prévenir cette dégradation & ces abus, d'entretenir l'enthouſiaſme public, & en même-temps celui des Artiſtes par la diſcuſſion des principes des Arts & par l'analyſe de leurs chefs-d'œuvres, lorſqu'on le fait par un amour ſincère de la vérité & par le deſir de la perfection, lorſque l'on ne dit que ce que l'on a réellement ſenti, & que l'on évite les ſyſtêmes & les cabales. Cela eſt difficile, je l'avoue. Semblable à ces plantes ſalutaires, mais dont l'abus eſt facile & mortel, la critique a produit plus de maux que de biens. Faut-il y renoncer pour cela ? Non. Quand on n'a rien à ſe reprocher, il faut la faire, & ſi les hommes étoient comme ils devroient être, ce feroit un ſervice même pour ceux qu'elle attaque. Tout le monde conviendra de ce principe; mais tant de gens ont tourné la critique en ſatyre, que ceux qui ont un peu de délicateſſe n'oſent plus dire leur avis, de peur de jouer le rôle devenu odieux d'Ariſtarque. Les Arts ont leurs fanatiques, leurs deſpotes, leurs inquiſiteurs, & tout cela n'a ſervi qu'à les dégrader.

Malgré tout cela, j'ose censurer les ouvrages d'un homme que ses zélateurs croient sans rivaux dignes de lui être comparés. Je sais que la brochure que je hasarde, est condamnée d'avance par bien des gens. Peut-être la mépriseront-ils, & ce sera ma faute; mais à coup sûr, ils ne m'aimeront pas. Peu m'importe. Mon zèle pour les Arts me donne assez de courage pour oser dire des choses annoncées cent fois, & cent fois étouffées : si la médiocrité de cet ouvrage l'expose aux plaisanteries de ceux que je fronde & aux justes regrets de ceux qui ont ma manière de sentir, je me consolerai par l'idée que j'étois sincère, isolé, sans cabale, & que j'aurai peut-être encouragé par mon exemple des gens plus habiles, & dont l'opinion ait plus de poids que la mienne. Je ne chercherai pas d'autre apologie que celle-ci : j'ai fait ce que j'ai pu & ce que j'ai cru devoir faire.

Mon estime pour les qualités morales de l'Artiste célèbre dont je me déclare le défenseur, & dont la modestie & l'honnêteté égalent les talens, m'oblige de prévenir les objections de l'envie. Elle ne siffla jamais dans son cœur. Il aime son Art & ceux qui le perfectionnent, & leurs succès ne l'ont jamais affligé. Il ne l'écrivit pas, il est vrai; il se contente

de le penſer. Mais qui croira qu'il ait ce mérite ſi rare dans un pays où tout eſt faction, où tous les Artiſtes affichent la haine de leurs rivaux? Ceux qui ſauront qu'il ne me connoît pas, que je lui ai fait demander par pluſieurs perſonnes des ſecours pour mon ouvrage, de manière à ne le pas compromettre, qu'il a rejetté vivement cette demande; que par égards pour lui, j'ai travaillé ſans qu'il le sût, & qu'il n'apprendra que l'ouvrage eſt fait qu'avec le Public. Je ſuis en état de prouver ce fait, & je devois le dire.

Ce n'eſt pas non plus l'envie de nuire à ſon rival qui me fait écrire. Je fus long-temps ſon enthouſiaſte; & je n'ai changé ni par eſprit de parti, ni par affectation de ſingularité. J'ai réſiſté long-temps, j'ai eu beaucoup de peine à ceſſer de l'admirer en tout, & d'ailleurs, il pourra s'appercevoir par les éloges ſincères que je lui donne, que mes critiques ſont de bonne foi. Mais je ſuis ſurpris qu'il ne ſoit pas effrayé du tort que lui peut faire le fanatiſme de ſes zélateurs. C'eſt aux yeux de bien de gens un préjugé contre un Artiſte que de le voir l'idole d'un parti fougueux qui s'abandonne à l'enthouſiaſme le plus intolérant, & qui emploie même la perſécution pour étendre ſon empire.



ENTRETIENS

SUR

L'ÉTAT ACTUEL DE L'OPÉRA DE PARIS.



PREMIER ENTRETIEN.

ORONTE. Toujours à ſon clavecin . . . . C'eſt aujourd'hui du Sacchini . . . . Vous aimez furieuſement cette Muſique Italienne ?

ERASTE. Je ne m'en défends pas. Je ne puis quitter les ouvrages de ces Artiſtes fameux, qui ont uni l'expreſſion la plus énergique aux graces d'une mélodie toujours vraie & touchante, dont le génie

heureux & fécond, sait se livrer aux plus sublimes élans sans braver jamais les règles, & sans cesser de plaire, même en se faisant admirer.

Oronte. Voilà un bel éloge en peu de mots; mais voudriez-vous le rendre exclusif? Je vous ai vu quelque-temps feuilleter les ouvrages de M. le Chevalier Gluck : qu'est-il devenu ? Caché dans un coin de votre cabinet, il y languit dans la poussière.

Eraste. Nous y voilà : car avec vous, on ne peut parler de Musique sans parler de M. Gluck. Fâchez-vous, si vous voulez, de ne le plus voir sur mon pupitre; mais ce n'est pas chez moi que je puis goûter sa Musique; & vous devez convenir que hors du théatre il perd bien de son prix.

Oronte. Et c'est justement ce qui fait son mérite. Songez donc qu'il n'a pas voulu faire de la Musique de chambre ou de Concert, mais de la Musique théatrale; c'étoit ce qu'il falloit faire, & il n'y a que lui qui y ait pensé. Qu'est-ce en effet que tous vos Opéras Italiens ? Scène première. Long, monotone & froid récitatif, *poi l'Aria*. Scène seconde. Récitatif & puis l'ariette. Scène troisième. Idem; & ainsi de suite d'un bout à l'autre. M. Gluck est le premier qui, ne suivant d'autre marche que celle du sentiment, ait songé à mettre dans ses Opéras un ensemble dramatique qui gradue, nuance, renforce l'expression, & fait oublier l'Acteur pour ne rappeller que le Héros; chez lui seul, la Musique est le langage de l'ame, la voix de la nature, & non un langage conventionnel qui détruit l'illusion, loin

de la faire naître. Osez comparer à Alceste, à Iphigénie toutes vos ariettes qui ne brillent qu'au Concert, & qui, même en Italie, font seules le spectacle: car on n'écoute pas le reste. Dites-moi; quand l'expression que leurs Auteurs y ont mise seroit égale à celle de M. Gluck; qu'est-ce qu'une expression détachée que rien n'annonce & que rien ne suit, qui passe comme l'éclair sans laisser de traces de son passage?

Eraste. J'avoue qu'une suite de circonstances a consacré sur les théatres d'Italie une forme vicieuse; je dis vicieuse, car je suis François; & les Italiens, soit par habitude, soit par une manière de voir qui tient au caractère & au génie de la Nation, n'en conviennent pas tous. Mais soyez sûr que, du moment où nous verrons la Musique enchanteresse & vraie des Piccinni, des Sacchini & des Traëtta unie à cet ensemble dramatique dont je veux bien pour le moment faire honneur à M. Gluck, nous jouirons du plus beau des spectacles. Alors le préjugé s'affoiblira, & au milieu de quelques beautés éparses, on sentira tout ce qui manque à M. Gluck, & certes, il lui manque bien des choses.

Oronte. Bien des choses!...

Eraste. Puisque nous sommes sur cette matière, voulez-vous l'approfondir?

Oronte. Et qu'approfondirez-vous? A-t-on besoin de raisonner pour laisser couler ses larmes?

Eraste. A la bonne heure. J'ai été ému à Alceste, & je ne m'en repens pas. Mais pour cela, je ne fais

pas comme tant de gens, qui, parce qu'ils ont été émus une fois, mettent ce qui les a touchés au-dessus de tout ce qui est, fut & sera. Si le champ du Génie est immense, il n'est pas sans inégalités. Quand vous penseriez comme moi, que M. Gluck a fait des fautes, vous pourriez toujours le regarder comme un homme de talent. Mais pourquoi vous livrer à un engoûment qui borne vos jouissances, fermer l'oreille à toute autre Musique qu'à celle de M. Gluck, & le regarder comme l'homme parfait, l'homme unique ? Eh ! jouissons, c'est-là l'essentiel; persuadés que chacune de nos facultés a un nombre infini de manières de jouir, ne nous refusons à aucune. Quelque jour, j'en suis sûr, on conviendra que ces Artistes que l'on dédaigne, sont en état de surpasser M. Gluck en tout.

Oronte. Impossible.

Eraste. Et si je vous le prouvois?

Oronte. Encore des preuves.

Eraste. Si vous aviez entendu, je ne vous en offrirois pas, parce que cela seroit inutile. Mais n'ayant pas encore sur notre théatre lyrique toutes les pièces de comparaison nécessaires, suppléons du mieux que nous pourrons à cette disette; raisonnons sur les principes & les ressources de l'Art, & voyons si M. Gluck n'en auroit pas négligé d'essentielles; si même il a tiré de celles qu'il a senties, tout le parti qu'il pouvoit en tirer. Nous verrons où cela nous menera.

Oronte. Allons, disputons; car je vous en préviens, ce sera une dispute.

Eraste. Non, ce n'en ſera pas une. Nous nous connoiſſons aſſez tous deux pour ne pas nous aigrir, & d'ailleurs, nous ſommes perſuadés que ce n'eſt ici une affaire ni d'Etat ni de conſcience. La queſtion ſeroit depuis long-temps éclaircie, ſi les diſcuſſions en eûſſent été faites de bonne foi & ſans aigreur, & dans les diſpoſitions d'eſprit où nous ſommes tous deux.

Oronte. Allons, j'y conſens, mais c'eſt à vous à attaquer.

Eraste. Convenons d'abord de quelques principes qui puiſſent nous guider dans notre marche.

Les Arts, en général, ont pour objet l'imitation de la Nature. Mais cette imitation ſeule ne fait pas leur triomphe. Ils l'embelliſſent & la ſurpaſſent en l'imitant. L'horreur qu'inſpirent les Atrées & les Thyeſtes, le déſeſpoir de Didon abandonnée, tous les ſentimens pénibles à l'ame deviennent, dans les chefs-d'œuvres de nos Poëtes, des ſources fécondes de plaiſirs. Dans les tableaux des Vernet, des Lorrain, des Teniers, la tempête, les horreurs d'un bois ſombre & d'un antre ſauvage, la ruſtique chaumière d'un groſſier Flamand, acquièrent des charmes nouveaux qu'elles n'avoient pas dans la Nature. Si les grands Artiſtes dans tous les genres ſe fuſſent bornés à l'imitation, ils n'auroient pas atteint leur but. Ils ont répandu dans leurs ouvrages immortels ce charme qui nous enlève ſans que nous puiſſions trop le définir, & c'eſt ce charme uni à la vérité & à l'expreſſion qui conſtitue les Arts.

Ce principe eſt de la plus grande importance. Je conviens que chez les Nations barbares & ſans connoiſſances, les Arts n'ont pas encore beſoin de ce charme qui leur eſt propre. Il falloit ſi peu pour contenter nos pères : quelques foibles traits de la Nature rendus tant bien que mal faiſoient alors crier au prodige. Mais peu-à-peu on ſentit que ces imitations groſſières ne pouvoient conduire les Arts à leur perfection : on ſentit que le champ de l'illuſion étoit plus vaſte & plus riche que celui de la vérité. Le génie créa bientôt des effets ſupérieurs à ceux de la Nature. De ſes copiſtes ſerviles, les Arts devinrent ſes rivaux & ſes vainqueurs. On vit naître les nuances, les gradations, les oppoſitions, l'harmonie, le rythme, l'art des grouppes & du clair obſcur, le choix des formes, & tant d'autres beautés que la Nature ne partage pas avec eux, ou dont elle ne donne que des idées imparfaites.

Oronte. Mais n'eſt-ce pas diminuer le mérite des Arts, que de les rendre indépendans de la Nature ?

Eraste. Qui vous dit cela ? Ils n'ont pas beſoin d'en-être eſclaves pour en dépendre. Leurs rapports avec elle ſont bien fins, mais ils exiſtent, & n'en produiſent pas moins des impreſſions profondes. Ces beautés qui leur ſont propres, ayant été inſpirées par le ſentiment exercé, ne ſont point arbitraires ni ſujettes à changer. Le cœur humain ſera toujours le même, & ſon langage eſt au fond auſſi invariable que lui. Les Arts ſont le lien qui l'unit à l'imagination. Il eſt ſi vrai qu'ils dépendent de la

Nature, que leur abus commence au moment où le cœur ceſſe de les entendre : il eſt ſi vrai qu'ils n'en ſont pas eſclaves, qu'à meſure qu'ils ſe perfectionnent, ils deviennent au-deſſus de la portée du peuple. Je crois qu'il eſt inutile de prouver ce fait, & qu'il ſeroit abſurde de prétendre que les travaux de ces hommes fameux qui ont porté les Arts au point où ils ſont, en les rendant plus ſublimes, les auroient moins perfectionnés que corrompus.

ORONTE. Et à quoi nous menera toute cette théorie ?

ERASTE. A penſer que l'admiration d'un peuple qui ne connoît pas un Art, peut être ſurpriſe par un Artiſte hardi qui lui préſente des choſes nouvelles & quelques traits de vérité. Si par haſard ce peuple a le ſentiment exercé, mais ſur d'autres objets que l'Art en queſtion, il en réſultera des ſyſtêmes, des préjugés, des entêtemens excluſifs.

ORONTE. A l'application.

ERASTE. Je croyois que vous m'épargneriez la peine de la faire. La voici.

Convenons de bonne foi qu'il y a peu de temps que nous apprenons à nous connoître en Muſique. L'amour-propre national avoit exclus tout autre genre que celui auquel nous avons donné notre nom, & dont un Artiſte plein de génie, digne de naître dans un temps plus éclairé, avoit tiré tout le parti qu'il étoit poſſible d'en tirer. Nous avions trois ou quatre morceaux d'expreſſion à citer, mais revêtus d'une forme traînante & monotone. Nous ne ſavions pas partager

l'expreſſion entre le chant & l'orcheſtre, de manière que, l'un ne diſant que ce que l'autre diſoit, tout n'étoit pas rendu. Nous nous diſions harmoniſtes. À la vérité, nous ſavions mettre des notes les unes ſur les autres; mais nous ne ſoupçonnions pas que l'harmonie ne conſiſte pas ſeulement à obſerver les règles, que ſon objet eſſentiel eſt de completer l'expreſſion en formant un fond, tantôt contraſté, tantôt d'accord avec le deſſein principal, mais toujours propre à le mettre en jour & à le faire valoir. Joignez à cela notre mélodie toujours la même, bornée à peu de phraſes, & remplie de lieux communs, plats, ſans expreſſion ni ſens.

Des diſputes ſur la Muſique, élevées par un Philoſophe qui a tant de droits à nos regrets; quelques Operas comiques d'un bon genre, où l'on cherchoit à nous donner une idée de ce que nous ne connoiſſions pas encore, & quelques airs Italiens, chantés de loin à loin dans nos Concerts, commencerent à affoiblir le préjugé national, & ſinon à nous donner une pleine connoiſſance des reſſources de la Muſique, du moins à nous en faire deſirer de la meilleure. C'eſt dans ce moment de criſe que parut l'Iphigénie de M. Gluck. Elle eut le plus grand ſuccès, & pouvoit s'y attendre chez une Nation qui, libre enfin d'un goût excluſif dicté par l'amour-propre, devoit ſe livrer avec tranſport à ſa fureur naturelle pour la nouveauté. Iphigénie fut ſuivie d'Orphée qui ne fut pas ſi applaudi, quoiqu'il l'ait été beaucoup. A Orphée ſuccéda Alceſte, qui mit le comble à la

gloire de M. Gluck parmi nous, & qui acheva de faire des applaudiſſemens que nous prodiguons à ſa Muſique, des applaudiſſemens d'habitude. De ces trois Opéras, les deux derniers avoient paru en Italie : le premier avec un ſuccès moindre cependant que ceux faits ſur le même poëme par d'autres maîtres ; & le ſecond étoit tombé, ainſi que pluſieurs autres du même Auteur, malgré les reſſources du ſujet le plus intéreſſant & de la coupe heureuſe du Poëme, & malgré les efforts que le génie de l'Artiſte avoit faits. Ces chûtes ſe ſont confirmées par-tout ailleurs qu'en France, ſur-tout à Londres, où Orphée même étoit trouvé monotone & aride, ſans les airs que M. Back a été forcé d'y ajouter.

Oronte. Je vous attendois là. Vous m'allez dire, ſans doute, que nous avons à rougir des applaudiſſemens que nous avons prodigués à M. Gluck ; dites plutôt que c'eſt aux Italiens à rougir d'avoir méconnu le ſublime d'un genre ſi ſupérieur à celui dont ils ſont engoués.

Eraste. A merveille. Mais analyſons les cauſes de ces ſuccès en France & de ces chûtes par-tout ailleurs. Je vous ai déja fait entrevoir la cauſe des premiers, notre ignorance unie à notre amour pour la nouveauté.

Oronte. Le détail où nous entrerons ſans doute, prouvera ſi vous avez tort ou raiſon.

Eraste. Je n'en ſuis pas bien embarraſſé. Voyons maintenant pourquoi M. Gluck n'eſt goûté que parmi nous.

ORONTE. Il n'eſt pas étonnant que les Italiens n'aient pas goûté la Muſique de M. Gluck. Accoutumés à des Opéras ſans enſemble, & enivrés par les applaudiſſemens de mode qu'on leur prodiguoit par-tout, hors en France. . . .

ERASTE. En France! On ne les y connoiſſoit pas.

ORONTE. On les y connoît maintenant.

ERASTE. Pas encore trop. Mais reprenons ce que vous avez dit. Il étoit tout ſimple que M. Gluck tombât en Italie & réuſsît en France. Je pourrois d'abord vous répondre qu'en Italie il luttoit contre ſes maîtres, & qu'en France, il n'avoit pas même de rivaux. Vous parlez de mode: & où regne-t-elle plus que parmi nous? Pourquoi toute l'Europe s'obſtine-t-elle à prendre ſa Muſique en Italie, tandis que nous lui donnons le ton ſur tant d'autres objets? Mais ce ne ſont pas-là des raiſons, ce ne ſont que des préjugés pour ou contre. Voyons donc ces reproches formels que vous faites aux Opéras Italiens. Ils ſe réduiſent à ceci; d'être applaudis par-tout & de n'avoir pas une coupe dramatique. Je vous accorde les deux points: qu'avez-vous à dire de plus, ou qu'en concluez-vous?

ORONTE. Qu'on doit préférer l'enſemble aux détails; & dès-lors, que quand même les détails des Opéras de M. Gluck ne ſeroient pas au-deſſus de toutes vos ariettes, la coupe vraiment dramatique qui les diſtingue devroit leur aſſurer la ſupériorité.

ERASTE. Les détails de M. Gluck, bon Dieu! Mais nous n'y ſommes pas encore. Vous êtes donc bien fier de cette coupe?

ORONTE.

ORONTE. Elle vous effraye, convenez-en ?

ERASTE. Pas tant que vous penſez. Pour en accorder tout l'honneur à M. Gluck, il faudroit que les Opéras que nous connoiſſons de lui, fûſſent faits ſur des Poëmes moins liés, moins ſuivis, moins attendriſſans que ceux d'Alceſte & d'Iphigénie. Mais répondez-moi à ceci : cette coupe ſe trouve-t-elle dans Orphée ?

ORONTE. Moins, j'en conviens, que dans ſes autres Opéras.

ERASTE. Et malgré cela, c'eſt celui qui a le *plus généralement* réuſſi. Je ſais que vous ne manqueriez pas de raiſons pour expliquer ce ſuccès univerſel. Pour moi, je remarque que les ſeuls morceaux qu'on ait goûtés en Italie dans Orphée, ſont auſſi les ſeuls qu'on ait admirés en France ; que dans ces morceaux, M. Gluck s'eſt rapproché de la manière Italienne, & que tout le reſte où il a ſuivi celle qui lui eſt propre a été ſifflé en Italie & peu goûté en France. Ces deux ſtyles, ainſi rapprochés, ont été à portée d'être comparés, & même à nos yeux, cette comparaiſon a été déſavantageuſe à celui de M. Gluck. Soyez sûr que, ſans que nous y penſions, c'eſt ce parallèle plus que le défaut d'enſemble qui nous fait placer Orphée au-deſſous d'Alceſte & d'Iphigénie, où cette comparaiſon fatale ne peut plus ſe faire.

Revenons aux principes que j'avois d'abord établis. M. Gluck a négligé la partie conſtitutive de l'Art, celle qui le rend vraiment Art, le Chant. Le Chant

eſt à la Muſique ce que l'harmonie & le rythme ſont à la Poéſie. Le Chant n'eſt pas la Nature, mais il la ſupplée, de même que l'harmonie des vers, qui ſemble s'éloigner de la Nature, peut devenir un moyen d'illuſion. En vain répondroit-on que M. Gluck l'a ſacrifié à l'effet théatral, & qu'il le devoit. Les détails où le ſujet nous conduira, prouveront que le Chant, loin d'être incompatible avec cet effet, peut y ajouter ainſi qu'à l'expreſſion, & fait un plaiſir de plus. Nous verrons auſſi ſi c'eſt à M. Gluck ou à la coupe des Poëmes qu'il a choiſis qu'il doit cet effet dont il ſe vante. Vous m'écoutez tranquillement, & cela m'étonne.

ORONTE. Je veux vous voir venir. Vous dites de furieuſes choſes !

ERASTE. Dans Orphée, fait pour l'Italie, il a un peu ſacrifié ſa manière propre à la crainte d'une chûte. Il s'eſt Italianiſé. Auſſi ſent-on, dans les morceaux où il l'a fait, la contrainte d'un Artiſte qui ſort de ſon genre. Quoique ces morceaux faſſent tout le prix d'Orphée, qu'ils ſont encore loin de la Muſique des grands Maîtres d'Italie pour l'aiſance, l'accord & la liberté de la touche !

ORONTE. Voilà à quoi les plus beaux génies ſont expoſés quand il faut heurter des préjugés ridicules. Auſſi quelles ſublimes choſes n'a-t-il pas faites, dès qu'il a été à ſon aiſe !

ERASTE. Si vous les aviez bien comparées avec les effets toujours nouveaux, toujours pleins, toujours sûrs, toujours enchanteurs de la Muſique

Italienne, vous les trouveriez moins ſublimes. Vous appercevriez quelle infériorité lui donnent des chants toujours traînans ou forcés, des lieux communs ſans ceſſe répétés, des phraſes commencées & interrompues ſans raiſon : vous le verriez ſans ceſſe tourmenté par les obſtacles qu'il ſe donne lui-même ſans ſavoir pourquoi, toujours luttant contre ſes propres idées, revenant ſans ceſſe aux mêmes tours, & ne s'en écartant que pour faire des chûtes, n'ayant qu'une couleur & qu'une manière. Et pourquoi cela ? Le voici :

M. Gluck, avec une imagination bruſque & ardente, n'a reçu de la nature qu'un génie peu flexible. Quelques morceaux de chaleur, épars çà & là dans ſes ouvrages, prouvent que ce feu d'imagination, dirigé par un génie plus heureux, auroit pu, à force d'art, faire diſparoître l'idée de contrainte laborieuſe qu'il offre par-tout, & le rendre un peu plus propre à ſoutenir le parallèle dont ſes enthouſiaſtes excluſifs veulent lui donner tout l'avantage. Mais malheureuſement, & peut-être par impuiſſance, il a voulu s'écarter de la route que des Artiſtes habiles avoient progreſſivement tracée vers la perfection de l'Art. Il a affecté de dédaigner la gloire d'ajouter à leur travail, qui étoit l'ouvrage du ſentiment exercé & du génie. Qu'en eſt-il arrivé ? Au lieu de ſe rendre créateur, il n'a fait que ramener la Muſique à ſon enfance; enfance, il eſt vrai, modifiée par les circonſtances. Car l'enfance d'un Art créé dans un ſiècle éclairé & chez des peuples inſtruits, n'eſt pas l'en-

ſance du même Art chez des peuples ſauvages & ignorans. Semblable au Giotto & aux Artiſtes qui ont fait naître les Arts, il a voulu peindre la Nature nue, il s'en eſt rendu le ſervile imitateur, ſans, pour cela, en être plus fidèle. Il n'a sû exprimer des cris que par des cris, de la fureur que par des chants roides & ſans harmonie, des ſentimens pénibles à l'ame que par des accords durs & illicites. Il ſemble avoir dit en lui-même : en vain la progreſſion du ſentiment a créé des règles, je les veux braver. Cette même Nature qu'il ſe vante de retracer, ſe reconnoît dans les chefs-d'œuvres de l'Italie, pour le moins auſſi-bien que chez lui. L'Art qui l'embellit ne ſert qu'à rendre ſes impreſſions plus profondes & plus sûres, & ne ſe fait jamais ſentir que par le plaiſir qu'il fait naître.

Dans la route que M. Gluck s'eſt ouverte, il devoit s'attendre à des écueils : auſſi en a-t-il trouvé, auſſi a-t-il fait des fautes fréquentes contre le ſyſtême qu'il s'attribue. Tantôt il n'a rendu qu'une partie de ſon ſujet, tantôt il n'a rien peint, tantôt il a peint autre choſe que ce qu'il avoit à peindre; &, malgré toute la chaleur dont il cherche à les animer, ſes tableaux ſont preſque toujours ſans deſſein, ſans couleur & ſans fineſſe. Sa Muſique peut ſe comparer à la Sculpture que feroit un homme qui, dédaignant d'étudier & de ſuivre la manière que Michel-Ange ſentit dans l'antique, & que ſes ſucceſſeurs ont embellie des graces de la Nature, voudroit ramener parmi nous les contours gothiques des figures

qui environnent les anciens parvis de nos Temples.

ORONTE. Convenez que je vous ai bien laiſſé pérorer à votre aiſe. Qu'il eſt aiſé de ſe faire une ſuite d'idées quelconques, & de parler enſuite ſans fin ! Vous avez beaucoup allégué, mais où ſont vos preuves ?

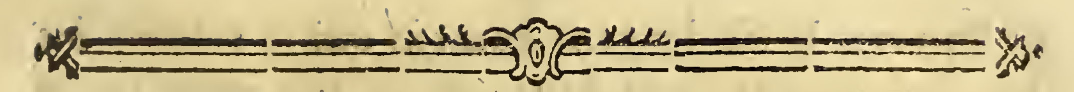
ERASTE. Vous en demandez donc des preuves, & vous les rejettiez tout-à-l'heure ? Je pourrois vous répondre d'abord que je vous ai dit ce que je ſentois plus que ce que je penſois : la raiſon eſt bonne pour moi, mais elle ne vous ſuffiroit pas. Vous n'êtes pas obligé de voir par mes yeux & d'entendre par mes oreilles : il eſt juſte que je vous donne d'autres raiſons. Ainſi, prenons les Opéras de M. Gluck ; voyons-les dans l'enſemble & dans les détails ; cherchons à l'apprécier, moins pour abbaiſſer ſa gloire que pour apprendre à jouir.

ORONTE. Mais vous mettez à votre ſyſtême une chaleur qui tient de la paſſion. Je me promets bien de prendre ſoigneuſement garde à vous dans le détail où je vous attends. Vous avez le ton d'un homme animé par la mauvaiſe humeur. Convenez que j'ai droit de me défier un peu de cet enthouſiaſme.

ERASTE. Si dans cette matière, quelque choſe pouvoit me donner de l'humeur, ce ſeroit de voir que, parmi nous, dans la Littérature, dans les Sciences, dans les Arts, tout ſe tourne en cabale, & tel eſt l'effet de notre frivolité, de nos cotteries & des petits intérêts particuliers qui les agitent. Ce ſeroit de voir des Gens de Lettres, eſtimables à pluſieurs égards,

unis aux ſociétés les plus illuſtres de l'Europe, au lieu de conſacrer leurs veilles à éclairer leurs concitoyens ſur des objets plus faits pour eux, n'être dans la ſociété que l'écho des Gluckiſtes du parterre & des loges. Mais ce qui m'amuſe, & je crois, empêche ma mauvaiſe humeur, c'eſt de voir qu'ils ſont les tenans des joûtes, & que perſonne ne les attaque. Ceux qui penſent comme moi, les regardent faire ſans leur répondre, tandis qu'ils écrivent, écrivent, & écrivent tous ſeuls.





SECOND ENTRETIEN.

ORONTE. Je viens de bonne heure. Je ſuis ſi empreſſé de voir comment vous tiendrez votre gageure, que je me ſuis ennuyé juſqu'au moment où j'ai pu me rendre ici. Si vous avez de fortes choſes à me dire, j'en ai de fortes à vous répondre, & je crains plus pour vous que pour moi.

ERASTE. Il ſeroit à ſouhaiter que tous les Gluckiſtes vous reſſemblaſſent, & que, d'auſſi bonne foi que vous, ils ne craigniſſent rien. Mais les principaux ſont trop éclairés pour ne pas ſavoir à quoi s'en tenir. La honte de démentir des exagérations prématurées, loin de les faire reculer, les fait aller en avant ſans qu'ils y ſongent, & enfin par degrés a formé la cabale qui ſoutient avec tant de fureur & d'adreſſe les intérêts plus que la gloire de M. Gluck.

ORONTE. Vous m'avez déja parlé de cette cabale, & je vous avoue que ce reproche, ne décidant pas la queſtion, me paroît peu délicat. D'ailleurs, ce que vous prenez pour cabale n'eſt que l'accord unanime des gens de goût dont un homme de génie captive les cœurs. Ils y mettent bien de la chaleur, direz-vous? Mais, on l'a dit avant moi & rien n'eſt plus vrai, les Arts ne peuvent ſe juger que par l'enthouſiaſme, la froide & méthodique raiſon n'y doit entrer pour rien.

Eraste. Il eſt des gens bourrus qui tireroient des conſéquences un peu fortes de ce que vous venez de dire. Certainement, ce n'eſt pas à la raiſon à ſentir les Arts, mais c'eſt à elle à en juger : je m'explique. Etes-vous à Alceſte ou à Roland, ce n'eſt pas la raiſon qui doit ſentir : admirez, ſoyez enchanté, enivré, ce ne ſont que des ſenſations, & elle n'a aucun compte à vous en demander. Mais quand vous voudrez comparer Alceſte & Roland ; décider, non de leur mérite intrinſéque, mais de leur mérite relatif, elle doit alors être écoutée. Ce n'eſt pas, il eſt vrai, la raiſon des commentateurs & des pédans ; c'eſt une raiſon à part, faite pour comparer nos ſenſations, comme la raiſon proprement dite compare & apprécie nos idées, ſans pour cela les faire naître.

Oronte. Mais où la voyez-vous cette cabale ? Ne ſeroit-ce pas plutôt qu'entraîné par une cabale oppoſée, vous voyez les objets au travers d'un verre coloré ?

Eraste. Je pourrois récriminer ; & vous ſentez qu'aux yeux d'un homme abſolument neutre, nous avons un droit égal à nous faire mutuellement ce reproche. Tel eſt l'effet de la diverſité des opinions. Bientôt chaque parti voit toutes les objections ſous un point de vue odieux. Moins il eſt de bonne foi, plus il cherche à ſe le déguiſer, & il en vient enfin à ſe perſuader & à crier que ſes adverſaires ont les mêmes torts qui lui ſont reprochés : en cela ſemblable à ces enfans qui ne ſavent répondre aux in-

vectives de leurs camarades que par écho. Et delà les haines, l'intolérance, les persécutions.

Qu'il y ait cabale d'un côté ou de l'autre, qu'il y en ait deux opposées, quoique nous croyons tous deux être sans prévention, nous ne pouvons en juger que quand la dispute sera finie & que l'un de nous aura converti l'autre. Je mets pour un moment de côté la persuasion intime où je suis de mon impartialité, en vous priant sincèrement d'en agir de même. L'idée que nous penchons un peu trop en faveur de notre systême, est un frein à l'entêtement & une route à la vérité. Il seroit à souhaiter que dans toutes les discussions on voulût l'écouter ; cela seroit aussi utile que sage : car on ne risque jamais de se juger trop sévèrement, l'amour-propre ne s'endort pas à ce point-là. Mais pour adopter ces principes, il faudroit être de bonne foi, & y en a-t-il jamais dans les disputes ?

ORONTE. Maintenant que tout est vu, que nous sommes convenus de nos faits, il est temps, je pense, d'ouvrir la lice. Je suis le tenant : par où commencerez-vous ?

ERASTE. Posons d'abord un principe ; qu'il faut du Chant en Musique.

ORONTE. Point de surprise ici : c'est à savoir ce que vous entendez par le Chant. Si c'est le Chant Italien, je veux bien vous l'accorder au Concert, mais non au Théatre où il est déplacé.

ERASTE. Je ne prétends pas encore vous donner pour modèle le Chant Italien, dont la supériorité

eſt en queſtion pour nous dans ce moment. Permettez-moi ſeulement d'analyſer votre diſtinction en muſique de Concert & en muſique de Théatre, car je la trouve frivole.

Oronte. Comment frivole ?... Tout ce qui n'eſt fait que pour les oreilles, eſt bon pour le Concert où on ne porte que ſes oreilles ; mais au Théatre, l'objet eſt de peindre, d'exprimer, d'intéreſſer, ce qui eſt bien différent.

Eraste. Pas ſi différent que vous l'imaginez. Mais faiſons une remarque. Choiſit-on pour le Concert d'autres morceaux que ceux qui ont déja réuſſi au Théatre ? Les plus grands ſuccès, même au Théatre, ne ſont-ils pas réſervés pour les morceaux d'expreſſion ? Le ſublime air, *ſe il Ciel mi divide*, & tant d'autres, n'y ont-ils pas dû leur triomphe au mérite expreſſif, plus encore qu'au beau chant qui les caractériſe ? On ne porte donc pas rien que ſes oreilles au Concert ? De la Muſique expreſſive, pitoreſque, par conſéquent théatrale, peut donc être Muſique de Concert ?

Oronte. Mais toute la Muſique d'Opéra ne ſeroit pas goûtée au Concert.

Eraste. Si vous entendez les ſcènes & la partie déclamatoire, à la bonne heure ; & vous devez en ſentir la raiſon : ces morceaux n'ont de prix que dans l'enſemble ; il faut entendre tout l'Opéra pour les goûter ; quelque bien faits qu'ils ſoient, ils ne peuvent ſe détacher, à moins qu'ils n'ayent un mérite indépendant de cet enſemble, ce qui arrive en-

core aſſez ſouvent. Eloignons donc ces diviſions inſidieuſes autant que ſéduiſantes, qu'enfante l'eſprit de parti preſſé par des objections un peu fortes. Il faut du Chant au Théatre, nous en convenons tous deux : mais il s'agit de développer, d'expliquer, de prouver ce principe. Moi, je veux du Chant ; & vous, vous voulez du Chant théatral. Nous ſerons d'accord quand j'aurai défini ce que j'entends par le Chant.

Le Chant eſt l'art de plaire à l'oreille ſans ceſſer d'intéreſſer le cœur ; l'Art même d'ajouter à l'intérêt du cœur par le plaiſir de l'oreille.

Oronte. Je ne vous accorde pas cette définition. En effet, qu'a de commun avec le cœur le plaiſir purement matériel de l'oreille ? Il me ſemble même qu'une ſenſation plus foible & moins intime diſparoît & devient nulle, lorſqu'elle eſt en concurrence avec une ſenſation plus forte & plus immédiate.

Eraste. Je pourrois d'abord vous répondre que ce qui plaît à l'oreille, eſt plus près du cœur que ce qui la bleſſe ; & c'eſt, dans les Arts, une vérité de ſentiment qui ne ſe prouve pas. Mais je m'arrêterai ſeulement au ſophiſme qui ſuit, & que j'avois, ce me ſemble, prévenu dans notre entretien d'hier. Ces deux ſenſations ne ſont pas en concurrence, elles n'en forment qu'une ſeule. Une comparaiſon rendra cela plus ſenſible. Otez le rythme, l'harmonie, la rime même des tirades de Racine, mettez-les en proſe, feront-elles le même effet ? Auront-elles la même expreſſion ? Mais, me direz-vous, il y a des

morceaux de proſe auſſi touchans que les tirades de Racine. Loin de conclure contre moi, cela me ſert de preuve. Ces morceaux touchent par un art très-analogue à celui de la Poéſie, quelques-fois par les mêmes moyens employés ſous une autre forme : l'harmonie du ſtyle, par exemple, n'a-t-elle pas d'ordinaire la plus grande part à leur effet ? Le rythme, la cadence, l'harmonie, la rime même entrent donc pour quelque choſe dans le pouvoir de la Poéſie ſur le cœur ? Des choſes faites directement pour l'oreille vont donc au cœur ? Il me ſemble que ſi cela eſt vrai en poéſie & en proſe, cela l'eſt à *fortiori* en Muſique, où l'oreille eſt le ſeul organe qui reçoive les impreſſions de l'Art immédiatement & ſans partage, le ſeul auquel elles ſoient directement deſtinées.

ORONTE. A la bonne heure; mais l'effet de cette harmonie poëtique eſt un effet d'imitation; c'eſt par la conformité de la peinture avec l'objet qu'elle agit & produit des impreſſions ſi profondes. Or ces objets de la Nature ne ſont pas toujours propres à plaire à l'oreille; il faudra donc alors ſacrifier une ſenſation à l'autre; laquelle choiſirez-vous ?

ERASTE. On voit bien que vous ne connoiſſez que M. Gluck, qui n'a jamais connu l'Art de plaire. Mais pourquoi me forcer encore à vous répéter ce que je vous diſois hier ? Ne vous diſois-je pas que ce qui caractériſe les Arts eſt de plaire en imitant ? Ne vous ai-je pas dit tout-à-l'heure que ce plaiſir devoit ſervir à l'imitation, à l'intérêt ? Rappellez-

vous ces vers que M. Gluck cite lui-même, mais qui ſont contre lui plus qu'en ſa faveur :

> Il n'eſt pas de ſerpent, ni de monſtre odieux
> Qui par l'Art imité, ne puiſſe plaire aux yeux.

ORONTE. Je ne conviendrai point pour cela que le plaiſir puiſſe ſervir *comme plaiſir* à l'imitation.

ERASTE. Et que cela nous fait-il, pourvu qu'il ſoit prouvé que ce plaiſir eſt néceſſaire aux Arts ? Mais voici qui eſt sûr & clair. La Muſique eſt l'Art d'aller au cœur par l'oreille, comme la Peinture eſt l'Art d'y aller par les yeux. N'en concluez pas que des cris qui vont au cœur par les oreilles ſont de la Muſique ; car la Muſique eſt un Art, & ces cris n'en ſont pas un.

ORONTE. Je vois quelles conſéquences vous voulez tirer de ces cris. Mais jamais on n'a prétendu qu'ils fuſſent de la Muſique. *Jamais les imitations en Muſique ne ſeront vraies au point de faire prendre des tons & des intervalles harmoniques accompagnés de violons, de hautbois & de trompettes pour les cris d'un homme qui ſouffre.*

ERASTE. Et c'eſt parce que les Arts par leur eſſence ne peuvent rendre la Nature à ce point de vérité, qu'il eſt gauche à un Artiſte de ſe borner à la *contrefaire*, paſſez-moi ce terme qui fut critiqué dans le temps bien à tort. Car un perroquet *contrefait*, & ſon intention n'eſt pas *burleſque*, quoique ſon imitation puiſſe l'être ou ne l'être pas. Non que je réprouve entièrement les effets que cette imitation

ſentie comme acceſſoire, mais non comme objet principal, peut inſpirer au génie, & que le génie ſeul peut employer heureuſement. C'eſt ce qu'on appelle en Poéſie *harmonie imitative*. Elle peut avoir auſſi les plus grands ſuccès en Muſique, mais accompagnée d'une expreſſion plus intime, d'un chant qui gradue l'effet & qui le ſoutienne. Car ces imitations d'ordinaire, ces *contrefaçons* ont le défaut d'être courtes & bornées à un petit nombre de ſons, de ne pouvoir être répétées bien ſouvent ſans affectation & ſans gaucherie, & de paſſer comme l'éclair. Peuvent-elle dès-lors ſuffire à l'expreſſion ? Un ſon ſeul ne touche pas ; ce n'eſt qu'autant qu'il eſt joint au ſentiment dont il eſt l'accent. Joignons donc le ſentiment au ſon, & dès-lors ſoyons chantans, puiſque j'ai défini le Chant, l'Art de faire ſervir le plaiſir de l'oreille à l'intérêt du cœur.

Oronte. A la bonne heure ; mais oſeriez-vous dire que M. Gluck n'a pas de Chant ? *Comment caractériſer une pareille imputation, puiſque ſon plan, au contraire, eſt d'animer ſon récitatif par des phraſes de chant preſque continuelles* ?

Eraste. Comment ! vous ne ſentez pas encore ce que c'eſt que le Chant ? Vous oſez appeller du *Chant*, des ſuites de ſons calquées exactement ſur celles qui compoſent ſon récitatif, & dès-lors quel petit mérite que celui d'écrire en haut, *meſuré*, & de remplir les meſures de l'accompagnement. Si ces Chants n'en ont pas d'autre ! Nos Opéras François ſont remplis de ces eſpèces de traits de chant paſ-

ſagers, & le plan dont M. Gluck ſe vante, n'eſt pas de lui. D'ailleurs, ſi ſon chant ne reſſemble pas toujours à ſon récitatif, il eſt preſque toujours pire; il eſt preſque toujours pauvre, gauche, contraint, roide. Je ne prendrai pas ici pour exemple les plus foibles morceaux de ſes Opéras : ce ne ſeroit pas en uſer généreuſement ni même avantageuſement pour moi. Je vous citerai le morceau d'Iphigénie, *Peuvent-ils ordonner qu'un pere.*

Oronte. Qu'oſez-vous dire ? Pouvez-vous refuſer à ce morceau l'expreſſion & le chant les plus ſublimes ? Ce cri de la Nature, ces ſons aigus des hautbois renforcés par les ſombres & profonds échos des baſſes; cette harmonie étonnante, incompréhenſible, ne vous a-t-elle pas arraché des cris de ſaiſiſſement ? Vous ſeriez bien froid ou bien partial.

Eraste. Je ſens cela auſſi-bien que vous, & c'eſt peut-être parce que j'en ſens mieux le prix & le mérite réels, car il y en a dans ce morceau; que je ſuis révolté, indigné de la plate Muſique qui eſt ſur ces paroles, *Peuvent-ils ordonner qu'un pere*, & ſur celles, *Je n'obéirai point à cet ordre inhumain*, qui précèdent & qui ſuivent le tableau principal. Il me ſemble qu'on me tranſporte ſubitement d'une étuve de Quito au ſommet des Cordilières. Que veut dire ce chant coupé tout en dactyles, ſautillant dès-lors, & en même-temps ſi gothique & ſi peu expreſſif ſur les trois premiers vers ? Appellerez-vous cela du chant ? Et ce ſentiment profond de déſeſpoir & d'horreur qui glace le cœur d'Agamemnon, & que

tout le morceau auroit dû reſpirer d'un bout à l'autre, eſt-il bien rendu par cette ſuite barbare de ſons ? Sur le quatrième vers, une petite lueur d'expreſſion. Mais à le bien apprécier, c'eſt le langage de la pitié plus que celui de l'effroi. La muſique de ce vers eſt, malgré cela, ſéduiſante, parce que la ſituation eſt ſi belle dans le Poëme, que le ſpectateur ſeroit intéreſſé ſans Muſique. M. Gluck s'eſt aviſé de rendre la ſenſation du ſpectateur plutôt que celle du héros, & cela a réuſſi.

ORONTE. Je conviens de bonne foi que cette remarque eſt juſte.

ERASTE. Convenez auſſi que l'effet auroit été au moins quadruple, ſi, au lieu de rendre la ſenſation du ſpectateur, parti qui devoit faire impreſſion, parce que tout ce qui eſt en rapport avec l'état actuel de notre ame eſt ſuſceptible d'en faire, M. Gluck eût rendu dans toute ſon énergie la ſituation du pere : & cette ſituation n'eſt aucunement rendue dans tout le morceau. Toute l'expreſſion eſt uniquement dans les paroles, excepté à l'endroit, *J'entends retentir dans mon ſein*, dont la partie vocale auroit peut-être pu avoir plus de nobleſſe, plus de chaleur & un chant plus riche ; mais pas de mauvaiſe chicane ; l'effet de l'enſemble eſt beau & vrai. D'ailleurs, y a-t-il la moindre liaiſon muſicale entre aucune des trois parties de ce morceau ? L'incohérence des trois chants qui le compoſent, ne détruit-elle pas l'effet & l'intérêt ?

ORONTE. Si vous y trouvez de l'incohérence, prenez-

prenez-vous en à celle qui ſe trouve dans les trois ſentimens du Poëme. L'expreſſion de la réſolution *Je n'obéirai point*, devoit être autre que celle de la réflexion *Peuvent-ils ordonner*, qui l'a produite ; le motif *J'entends retentir dans mon ſein*, devoit en avoir une différente des deux autres ; & celle de la réſolution devoit reparoître avec le retour naturel de cette réſolution. C'eſt-là qu'il eût été abſurde de phraſer & de faire des périodes.

ERASTE. Rien de plus vrai, & ce ne ſont pas ces changemens d'expreſſion que je blâme, c'eſt le diſparate frappant des trois genres de chant que prennent ces trois morceaux, c'eſt la gaucherie & la roideur avec leſquelles un rythme ſuccède à l'autre. Quelque contraſtées que ſoient ces idées, elles tiennent toutes à un ſentiment principal, à l'amour paternel, au déſeſpoir : ce ſentiment devoit être rendu dès le commencement & dans toute la ſuite ; tout devoit le retracer avec la plus grande force ; il devoit répandre ſur tout le morceau une teinte générale qui y eût mis de l'enſemble, de la liaiſon, de l'unité ; la vérité n'en eût été que plus complette & mieux ſentie. Au lieu de cela, ce n'eſt qu'une muſique de *placage*, dictée non par la ſenſibilité du génie, mais par le tâtonnement d'un homme qui cherche à rendre le mot ſeul, parce qu'il ne ſent pas la choſe. En un mot, dans ce paſſage, M. Gluck ne ſavoit encore que dire ſur les trois premiers vers, a rendu foiblement le quatrième, gauchement le cinquième, & a déparé par ces fautes, le morceau principal,

dont tout l'effet eſt détruit par ce qui précède & par ce qui ſuit.

ORONTE. Quand je vous l'accorderois, cela feroit peu de choſe contre M. Gluck. Une ſeule faute doit-elle décider du mérite d'un Artiſte ?

ERASTE. Je ſuis de bonne foi, & je conviens que M. Gluck n'a pas toujours fait des fautes pareilles. Il s'eſt tiré un peu mieux d'une ſituation auſſi forte & en rapport avec celle que je viens de citer. Voyez comme il a rendu le morceau d'Alceſte : *Barbare, ſans toi je ne puis vivre.* Remarquez comme l'endroit *La mort eſt le ſeul bien qui me reſte à prétendre*, quoique d'un mouvement très-différent, eſt lié au reſte. La meilleure critique que je puiſſe faire du morceau d'Iphigénie, eſt de l'oppoſer à celui-là.

ORONTE. Si vous convenez qu'il a des morceaux de cette force, pourquoi profiter de quelques inégalités pour déprimer un homme de génie ?

ERASTE. Ces beautés ſont rares chez M. Gluck, voilà tout ce que je veux vous prouver, & par-là vous diſpoſer du moins à croire que tout n'eſt pas beau chez lui, & qu'il y a fréquemment dans les ouvrages de ſes rivaux des choſes au moins égales à ce qu'il a fait de mieux. Ce n'eſt pas pour le déprimer que je parle, ce n'eſt que pour le mettre à ſa place, & je crois qu'il n'y a pas de quoi ſe fâcher. Pourſuivons. La première ſcène du même Opéra, eſt remplie des mêmes défauts que je viens de citer. D'un bout à l'autre on y trouve un chant roide &

une expreſſion de placage. Le premier morceau ; *Diane impitoyable* , eſt peu naturel & peu vrai. On y ſent le méchaniſme du praticien qui court après les fugues & les imitations , & convenez qu'Agamemnon ne devoit pas ſonger à cela. Auſſi lui ſurvient-il bientôt un petit remords. A l'endroit , *Non la Grèce outragée* , il change ſoudain de mouvement & de ſtyle , ſans ſe donner la peine de terminer ſa première idée. Le parti que M. Gluck prend de négliger l'Art de phraſer lui fait tort bien ſouvent. Je vous vois encore prêt à vous échauffer au ſeul mot de *phraſe* , mais laiſſez-moi m'expliquer. Je ne borne pas l'Art de phraſer à préſenter une ritournelle qui varie le motif & annonce les principaux détails d'une Ariette ; à faire ſuivre cette ritournelle d'une phraſe de ſix meſures au plus , ſuivie elle-même d'une tranſition à quelques modulations voiſines où l'on fait entendre un des chants acceſſoires qui ont déja paru , tout cela terminé par une cadence dans cette modulation voiſine ; cette cadence ſuivie du retour du motif dans cette modulation , & de ſa chûte par des tranſitions liées & douces dans la modulation principale qui doit achever. Cette marche , j'en conviens avec vous , tient à des procédés quelquefois , mais *pas toujours* incompatibles avec les mouvemens de la paſſion : mais dans les endroits où elle ne peut s'employer , terminons au moins nos idées , n'abandonnons un ſentiment qu'après l'avoir mis à portée d'être ſenti , & ne nous contentons pas de l'indiquer ; il me ſemble que cela eſt eſſentiel

à l'expreſſion. Les effets de la Muſique demandent à être gradués ; & le contraſte, l'incohérence des chants ne réuſſit que dans les cas où la ſituation générale change tout-à-coup par un évènement ſubit & imprévu, par un coup de théatre, tel que l'arrivée d'Arcas au milieu d'une fête, annonçant l'oracle qui menace Iphigénie : ſans cela, l'oreille déroutée par ces changemens trop bruſques, oublie ce qui précède.

Pourquoi rejetter en Muſique un principe commun à tous les Arts ſans exception, l'Art des grouppes & des grandes maſſes ? S'il eſt défendu à un Peintre de trop iſoler ſes figures, de diſpoſer ſes grouppes de manière à ne pouvoir les éclairer que par petites parties ; s'il eſt défendu au Poëte de prodiguer ce ſtyle entrecoupé qui ne doit être réſervé que pour les momens de délire, & de négliger la Logique & la liaiſon des idées ; ſi tous ceux qui ont refléchi ſur l'effet des Arts conviennent que le papillotage nuit à l'expreſſion, & que tout doit être fondu & ſubordonné aux ſentimens ou aux grouppes principaux ; pourquoi M. Gluck voudroit-il nous accoutumer à ces paſſages ſubits que ſes partiſans appellent l'Art d'exprimer, & qui n'eſt que l'Art de détruire un effet par un autre ? Dans ſes Operas, rien n'eſt gradué, les ſcènes principales ne ſe diſtinguent pas, ne ſaillent pas ſur les autres. Je ſuis fâché de le dire, mais j'y ſuis forcé ; il ſemble qu'il ſe batte à chaque ſcène les flancs pour s'évertuer & aiguillonner ſon génie peu facile. Ses partiſans conviennent

qu'il faut qu'il excite ſon enthouſiaſme, qu'il a des ſueurs de ſang quand il compoſe. Avoir tant de peine en compoſant, loin de prouver de la verve, prouve ſeulement le beſoin qu'on en a. Ce délire que les Artiſtes ne doivent éprouver que pour le faire paſſer dans l'ame des autres, ne doit pas être continuel, parce que dès-lors il perdroit ſon effet : il ne doit ſe réſerver que pour les endroits où la paſſion eſt à l'extrême. M. Gluck a toujours l'air d'être ſur le trépied ; & quand vous ſerez revenu de votre prévention, quand vous aurez ſenti la chaleur que les Maîtres d'Italie répandent dans leurs ouvrages, quand vous la comparerez aux ſauts & aux bonds de M. Gluck, vous n'appercevrez dans ce dernier qu'une fureur factice qui le laiſſe quelquefois dans l'épuiſement & occaſionne des chûtes terribles : heureux alors s'il n'eſt pas épuiſé au moment où il a beſoin de toutes ſes forces. L'Art d'un Acteur tragique ne conſiſte-t-il pas à ſubordonner ſes mouvemens, & dans les rôles même d'Atrée & d'Achille, une fureur continuelle ne ſeroit-elle pas déplacée ? La Muſique doit rendre le Poëme avec vérité, mais avec intelligence, de manière à lui donner tout tout ſon effet ; & la fureur de vouloir faire non de l'*effet* mais des *effets*, expoſe à la monotonie, à la criaillerie, à l'ennui.

Oronte. Mais enfin, ſi tout ce que vous dites étoit vrai, comment expliquer le ſuccès ſoutenu de M. Gluck ? Plus ſes Opéras ſont entendus, plus ils prennent. Ces tableaux qui ont été dreſſés des recettes

d'Iphigénie, ces repréſentations multipliées & ſi ſuivies d'Alceſte & d'Armide, tout cela ne prouve-t-il pas que les plus belles raiſons du monde ne peuvent arrêter la marche du ſentiment & les triomphes du Génie ?

Eraste. Cela prouveroit ſi ces triomphes étoient obtenus chez une Nation plus connoiſſeuſe & moins neuve en Muſique. On ſe fait à tout, & ſi Corneille & Racine ne fûſſent venus, les Rotrou & les Mairet eûſſent gardé la place dont ces nouveaux venus les chaſsèrent. Malgré la lumière que ces deux illuſtres Tragiques répandirent, ils trouvèrent encore quelque temps des aveugles & des détracteurs. M. Gluck a éprouvé les mêmes déſagrémens pour les ſervices réels qu'il nous a rendus. Les partiſans de l'ancienne Muſique ne peuvent, je l'avoue, rien dire de ſolide contre lui; mais les partiſans de la Muſique Italienne ſont plus modernes. Les proſélytes nombreux qu'elle acquiert tous les jours, ſont des Gluckiſtes convertis; au lieu que Corneille ne fut déprimé que dans ſes commencemens; ſa gloire une fois établie ne baiſſa plus; ce fut bientôt une choſe convenue, un axiome de ſentiment que l'admiration qui lui fut prodiguée. Pourquoi, au contraire, le nombre des Gluckiſtes diminue-t-il tous les jours ? N'allez pas dire que le goût ſe déprave : dans les Arts cela n'arrive guères que par l'abus de la perfection, & nous ſommes encore trop neufs pour la ſentir.

Oronte. Il eſt faux que le nombre des admirateurs de M. Gluck diminue. Voyez le ſuccès d'Armide.

Eraste. Et voyez celui encore plus grand de Caſtor & Pollux. D'après cela, les tableaux de recette & les calculs ſont de pauvres raiſons pour un parti ou pour l'autre. M. Gluck dans ce moment de criſe, ne peut être indifférent ni négligé. Ses cenſeurs vont à Armide pour ſe confirmer dans leur ſentiment comme ſes partiſans y vont pour admirer ; l'empreſſement eſt égal de part & d'autre. Mais combien entend-on de gens au parterre, jadis Gluckiſtes, jadis enivrés de plaiſir aux mêmes endroits, ſe dire à eux-mêmes : *Qu'eſt-ce que cela peint* ?... *Effet manqué* . . . &c. ? Ne parlez donc plus du nombre des repréſentations, de la foule & de pareilles raiſons qui, je vous le prédis, ne vous ſerviront pas long-temps : choiſiſſez-en qui ſoient plus intrinsèques & qui, comme on l'a dit, ne dépendent ni de la pluie, ni du beau temps, ni de mille autres cauſes qui ne font rien au mérite de l'ouvrage.

Revenons à la première ſcène d'Iphigénie que j'avois commencé d'examiner. Après le morceau un peu pédanteſque qui commence, & que M. Gluck ne ſe donne pas la peine de terminer ; car il l'interrompt bruſquement pour paſſer au récitatif à l'endroit *Non la Grèce outragée ;* j'aurois au moins déſiré dans la partie vocale une terminaiſon plus décidée ſur la fin du vers, *De nous rendre les vents par votre ordre enchaînés.* Outre que l'expreſſion eſt nulle & le chant roide dans tout ce qui précède, cela donne à l'enſemble une incohérence frappante. Ce récitatif lui-même eſt auſſi dur, auſſi ſautillant que le reſte.

Je veux bien vous accorder comme belle l'invocation : *Brillant Auteur de la lumière ;* mais elle ne ſe lie pas heureuſement avec l'andanté *Si ma fille arrive en Aulide* ; & encore moins avec le trait, *Sur la route de Mycène.* Il me ſemble voir dans cette ſcène un homme qui commence par preſſer un peu le pas, qui tout à coup, ſe met à marcher avec la gravité d'un Sénateur, qui enſuite ſe met à courir ſans raiſon pour reprendre ſoudain ſa gravité, qui ne tiendra pas plus long-temps que la première fois. Il falloit ou que M. Gluck mît plus d'accord entre l'invocation & le trait *Si ma fille arrive en Aulide*, ou qu'il ne fît pas revenir cette invocation, qui n'eſt plus attendue.

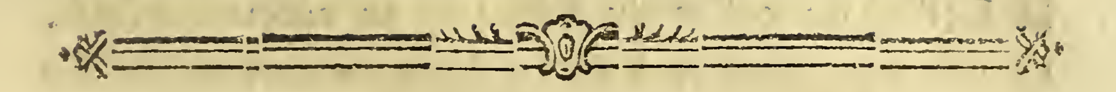
ORONTE. Que voulez-vous que je vous diſe? Je ſens dans cette ſcène un vice que je n'y avois pas encore apperçu.

ERASTE. Mais analyſons les Opéras de M. Gluck d'une manière plus ſuivie : car de voltiger ainſi de morceau en morceau, ne me conduira pas à mon but. Il eſt vrai qu'il eſt tard.

ORONTE. Remettons à demain.

ERASTE. A la bonne heure. Je commencerai par Armide le plus mauvais de ſes Opéras. Je ne connois pas Cythère aſſiégée; ſa mort prématurée m'a empêché de le voir, & d'ailleurs, comme on l'a dit, il faut laiſſer les morts en paix.





TROISIÈME ENTRETIEN.

Eraste. Je vous disois hier qu'Armide étoit ce que nous connoissions de plus médiocre de M. Gluck: c'est sans doute pour cette raison que l'Anonyme de Vaugirard l'a si fort défendu ; mais il eût bien fait de glisser sur cet Opéra & d'en attendre un meilleur. Plus on s'arrête sur des choses aussi mauvaises, plus cela fait de tort à l'Auteur.

Oronte. Je ne vous soutiendrai pas qu'Armide vale Iphigénie & Alceste ; mais malgré cela il y a de belles choses.

Eraste. Elles sont en petit nombre.

Oronte. Quand cela seroit, quand vous trouveriez beaucoup de fautes de détail dans les Opéras de M. Gluck, cela ne lui ôteroit pas encore le mérite d'avoir créé parmi nous le vrai genre du drame lyrique ; ce mélange, ces passages si heureux & si vrais du chant mesuré au récitatif. Quand même, ainsi que tous les inventeurs, il n'auroit pas porté ce genre à sa perfection, il auroit toujours l'avantage d'avoir mis sur la route, & ses successeurs, s'ils l'imitent en cela, lui devront leurs succès.

Eraste. Je souhaiterois de tout mon cœur pouvoir lui faire honneur de ce plan vraiment lyrique ; mais examinons ce qui peut constituer un plan de cette espèce. Il me semble qu'il consiste : 1°. Dans

la facilité de passer du récitatif au chant mesuré ; de pouvoir appuyer à son gré par ce moyen sur les sentimens principaux, sans être asservi par une coupe symétrique, sans avoir d'autre plan que celui du cœur humain & de la situation : 2°. Dans la grande division de ses masses & la subordination de ses grouppes : 3°. Dans le genre du chant toujours proportionné au sujet, toujours rappellant, même dans ses détails, l'idée du grand mouvement que l'on a donné à l'ensemble ; mais toujours *agréable* autant que vrai : & je n'entends pas par *agréable* ce qu'entendent les Gluckistes, lorsqu'ils disent : *la mélodie agréable, le chant agréable de M. Piccinni.* Il est possible d'être harmonieux, satisfaisant pour l'oreille, colorié même, dans les plus grandes passions, & ce coloris séduisant peut ajouter à l'illusion que rend impraticable pour tous autres que pour des François, l'oubli que M. Gluck fait des charmes les plus puissans de son Art.

1°. Les passages du chant mesuré au récitatif, ne sont pas de l'invention de M. Gluck : les Opéras de Rameau, de Mondonville, &c. sont pleins de ces chants mesurés mêlés au récitatif & placés sur un vers, sur une pensée saillante ; on y trouve, aussi bien que chez lui, *le récitatif animé par des phrases de chant presque continuelles.* S'ils font plus d'effet chez lui, c'est souvent par l'intérêt du sujet, & ordinairement par l'influence de l'orchestre plus soutenue que chez nos Artistes qui ne s'en doutoient pas, influence que les Italiens ont connue avant M.

Gluck. D'ailleurs, les deux exemples que je vous ai cités & l'analyſe ſuivie où je vais entrer, prouvent qu'il lui arrive ſouvent de ſentir faux ou à demi, combien peu de reſſources il trouve dans ſon imagination aride & ſtérile, combien toutes ſes compoſitions décèlent la contrainte, l'embarras, le tâtonnement.

2°. Vous vous appercevrez que ſi M. Gluck croit ſentir la grande paſſion, il ne ſait ni la graduer, ni la groupper, ni la ſubordonner. Je vous repète ſouvent ce mot; mais c'eſt celui qui rend le mieux la ſenſation que me fait éprouver ſa Muſique: c'eſt un *placage* éternel, ce ſont des figures rapportées, de la moſaïque toute pure, & dès-lors où eſt l'enſemble?

3°. Le peu de facilité de ſon génie l'empêche de varier ſes chants; & ſon peu de goût l'empêche de ſentir le prix d'une belle mélodie. Il fait rarement de l'agréable ſans tomber dans le trivial, le rebattu ou le pauvre.

Mais ce n'eſt pas dans la Mélodie ſeulement que M. Gluck a bravé l'oreille & prouvé ſa foibleſſe; c'eſt dans la partie de l'Art où le reſpect dû à cet organe a établi des loix inviolables & ſacrées, dans l'Harmonie, qu'il a haſardé les paſſages les plus biſarres & les plus durs.

Oronte. N'allez-vous pas renouveller ces cenſures de M. l'Abbé Rouſſier auxquelles perſonne ne ſonge, parce qu'elles ne ſont pas faites ſeulement pour être remarquées? Que me fait à moi qu'un

paſſage ſoit contre les règles pédanteſques du contre-point, dès que ce paſſage me pénètre & m'attendrit? Ces hardieſſes ſont les licences d'un génie profond qui connoît toutes les reſſources de ſon Art, & qui réſerve pour les grands effets des couleurs fortes & tranchantes.

Eraste. Les règles de l'Harmonie ont été créées & perfectionnées par le ſentiment : lui ſeul a le droit de les interpréter ou d'en ſuſpendre quelquefois l'uſage; il a ſur elles l'autorité d'un Souverain, mais non celle d'un Deſpote, ce qui, au reſte, n'arrive jamais; car il eſt impoſſible qu'il détruiſe ſon propre ouvrage, ſans avoir des motifs tirés de lui-même. Il eſt défendu, par exemple, d'employer deux quintes de ſuite; pourquoi? Parce que ce choix d'accords produit une harmonie inſipide & ſans effet, & qu'il ne peut guères conduire qu'à des ſucceſſions gauches, à une modulation vague & indéterminée. Si cependant un Artiſte trouve moyen de les employer ſans tomber dans ces inconvéniens, elles ſeront permiſes alors. Mais des loix ſujettes à des exceptions n'en ſont pas moins juſtes & ſacrées.

Oronte. Dès que vous convenez que le ſentiment a droit de ſuſpendre l'exécution des règles, je me repoſe en cela ſur le ſentiment d'un homme tel que M. Gluck.

Eraste. Je m'y repoſerois de même ſi le ſentiment lui eût dicté ces prétendues licences. Si cela étoit, on en verroit la trace, & je puis citer des paſſages qui ſont chez lui lieux communs, & qui, loin de

faire de grands effets, n'en font point en comparaison des tournures régulières qu'il est aisé d'y substituer. J'entrerai dans ce détail, si vous voulez, & malheureusement pour M. Gluck, il sera long.

ORONTE. J'aime mieux m'en rapporter à votre parole que d'essuyer cette aride discussion.

ERASTE. A la bonne heure; mais ces sortes de critiques, toutes vétilleuses qu'elles paroissent, font sur certaines personnes plus d'impression que celles qui portent sur des fautes contre les grands effets de l'Art, & M. Gluck n'auroit pas dû s'y exposer, sur-tout en luttant avec les Sacchini & les Piccinni, dont l'harmonie est plus pure que la sienne. Encore s'il suppléoit à ce défaut par la connoissance des règles de sentiment & de goût.

ORONTE. Peut-il y avoir des règles de sentiment & de goût dans les Arts?

ERASTE. Jusqu'à un certain point. En Musique, j'appelle règles de sentiment & de goût, celles qui apprennent à choisir telle tournure dans un endroit, à la réprouver dans un autre; celles qui, dans l'Harmonie, désignent les sons à élaguer, distinguent ce qui peut faire valoir celui qui doit dominer; celles qui, dans la Mélodie, inspirent des chants faciles & agréables, & caractérisent les tournures de chant qui sont d'un bon ou d'un mauvais genre. Il est impossible, j'en conviens, d'expliquer ces règles & d'en faire un catéchisme : mais elles n'en existent pas moins. L'exercice développe le génie, l'habitude de voir du bon, & sur-tout *l'instinct qui le fait*

ſentir, inſtinct qui eſt l'ame de tous les Arts, forment le goût & épurent le ſentiment. C'eſt l'obſervation de ces règles non écrites, mais profondément ſenties, inſpirées plus qu'enſeignées par des maîtres habiles, qui a formé la Muſique Italienne, qui lui a donné cette aiſance, cette franchiſe, cette pureté, ce charme qui manquent à celle de M. Gluck.

ORONTE. Ce charme que vous trouvez dans votre Muſique Italienne n'eſt pas généralement ſenti. Chacun à ſon goût, & il ne faut pas diſputer ſur cette matière.

ERASTE. D'après cela, un payſan auroit raiſon de préférer la ſtatue enluminée du Patron de ſon village aux chefs-d'œuvres que renferment les jardins de Verſailles, & pourroit dire la même choſe que vous pour ſe juſtifier. Indépendamment du ſentiment qui n'eſt pas à la portée de tout le monde; car il a lui-même beſoin d'être éclairé, exercé, épuré, il y a une méthode sûre pour juger où eſt le meilleur goût dans les Arts, ſans même en connoître les chefs-d'œuvres. Si un peuple a long-temps cultivé un Art dans le temps où il étoit négligé par-tout ailleurs, ſi tous les autres peuples s'accordent à reconnoître dans cet Art la ſupériorité de ce peuple conteſtée par une ſeule Nation qui, de ſon propre aveu, ſort encore de la barbarie, il y a beaucoup à parier que le genre de ce peuple eſt le meilleur qui exiſte. Je ne diſconviendrai pas que chez ce peuple même l'Art ne ſoit expoſé aux dégradations qui naiſſent

de l'abus de la perfection : tout dépend alors de trier & de choisir ou son époque ou ses modèles, & la voix du plus grand nombre est encore concluante dans ce choix. Les abus d'ailleurs, ne sont pas bien difficiles à démêler & à sentir. Les Arts doivent plaire & peindre tout à la fois. Ces deux moyens doivent toujours aller ensemble ; pour peu qu'on les sépare, on rencontre l'abus. Si le Musicien a du goût & n'a pas d'ame, il fera de jolis chants, il étonnera, charmera, si vous voulez, l'oreille, mais il n'ira pas au cœur ; il restera sur la route, & oubliera dans l'isle de Calypso Ithaque qui l'appellera en vain. D'autre part, le Musicien qui aura pris la route opposée ne séduira que des oreilles neuves, & finira par les lasser, lorsqu'à force d'entendre, elles seront revenues de leur première surprise. Si au contraire un Musicien unit le goût le plus pur à la sensibilité la plus profonde, si chaque son qu'il écrit est l'expression d'un soupir ou d'un transport, & lui est en même-temps dicté par l'art de plaire, il volera à la perfection. Sa Musique pourra d'abord faire peu d'effet sur des oreilles neuves & prévenues ; car, comme Voltaire dit, il faut l'ame de Corneille ou de Racine pour apprécier leurs chefs-d'œuvres ; mais elle finira toujours par triompher. Lisez à ce sujet une lettre pseudonyme, insérée dans le N°. 37 de l'année 1778 du Journal de Paris. Elle me paroît renfermer de la manière la plus ingénieuse & la plus vraie tout ce que je pourrois ajouter.

ORONTE. N'est-ce pas cette lettre d'un habitant

de Sirap ? Je l'ai lue dans le temps. C'eſt un badinage fort ſpirituel, mais ce n'eſt qu'un badinage.

Eraste. Pas ſi badinage que vous croyez. C'étoit alors un véritable oracle qui commence à peine à s'accomplir. Cela viendra.

Oronte. Eſpérez, vous faites bien, mais cette analyſe d'Armide ne vient point.

Eraste. Vous avez raiſon; toutes ces digreſſions nous ont mené bien loin : je commence. J'ai la partition, ſuivons la. Je paſſe tout de ſuite au chœur: *Un ſeul guerrier.*

Oronte. Je ne m'attendois pas à vous voir attaquer ce morceau ſublime; qu'oſerez-vous en dire ? La conſternation & la ſurpriſe peuvent-elles être mieux rendues ?

Eraste. Le premier chœur, *Un ſeul guerrier*; le récitatif qui ſuit, un point d'orgue après le vers *O Ciel ! c'eſt Renaud ? c'eſt lui-même*; tout cela eſt bien, j'en conviens. Mais dès que M. Gluck a lu les paroles *Pourſuivons juſqu'au trépas*, qui ne reſpirent plus que la fureur & la vengeance, dès qu'il a eu rendu par ſon point d'orgue le reſte d'effroi qu'excite encore le nom de Renaud; devoit-il amuſer ſon orcheſtre à une ritournelle qui détruiroit dans ce moment tout l'effet, quand même le chant en ſeroit plus vrai ? Devoit-il découper les deux premiers vers du chœur par des ſilences qui ne peignent rien moins que la rage du peuple; & répéter ſur ces deux premiers vers, bien ſymétriquement, le chant ſi faux de ſa ritournelle ? Un chant ſoutenu,

une

une harmonie impoſante, le bruit le plus terrible, le mouvement le plus rapide ne ſeroient-ils pas plus vrais que le *piano* meſquin qui règne pendant le quinqué, & ſe prolonge encore pendant le chœur qui ſuccède enfin à ce quinqué ? Convenez de bonne foi que M. Gluck a fait dans ce morceau ſaillant le contre ſens le plus abſurde.

Voyez comme il eſt reſté au-deſſous de ſon ſujet, comme il a trompé l'attente publique dans le monologue *Enfin il eſt en ma puiſſance.* Non que ce morceau ſoit mauvais, mais il n'eſt pas ſaillant & il devoit l'être. C'étoit le morceau de remarque, celui où l'Artiſte devoit ſe ſurpaſſer.

ORONTE. Et pourquoi voulez-vous qu'il y ait mis plus d'effet ? Ce morceau eſt vrai & bien composé ; s'il n'eſt pas de la grande force, je ne vois pas ce qui pouvoit obliger M. Gluck à redoubler d'efforts.

ERASTE. Il étoit difficile pour lui, j'en conviens, de paſſer auſſi délicatement & auſſi naturellement qu'il devoit le faire de la ſcène de volupté qui précède à celle-ci, ſans affoiblir l'expreſſion de l'une ou de l'autre. Ce contraſte étoit aſſez intéreſſant pour être indiqué, & rien ne prouve que M. Gluck l'ait ſenti, que le chant piqué de la ritournelle & le travail plus chargé qu'expreſſif de l'orcheſtre pendant tout le morceau. D'ailleurs l'air *Ah ! quelle cruauté de lui ravir le jour*, devoit être plus voluptueux, plus délicieux, plus .... Cette ſcène eſt la plus belle de Quinault, & je ne trouve pas d'épithète digne du chant qui y convenoit. M. Gluck croit-il avoir

fait tout ce qu'il devoit en mettant ces petits échos mesquins & monotones qui séparent bien symétriquement toutes les phrases de la partie vocale, & en faisant passer ces phrases de mode en mode sans que l'on puisse dire que leur ensemble ait aucun sens décidé? Tout est vague, & l'oreille ne peut s'arrêter sur rien.

ORONTE. Vous vouliez donc qu'il outrât l'effet, parce que c'étoit un morceau de remarque?

ERASTE. Oui, j'ose le dire, il auroit mieux fait de l'outrer que de le manquer. Il a bien sacrifié sa manière au goût italien dans Orphée, à notre goût gothique dans Iphigénie & dans Armide, il a fait bien d'autres sacrifices dans ses ouvrages à l'envie de réussir; il pouvoit bien en faire un de plus à un préjugé légitime qui ne demandoit pas du faux, mais tout au plus de l'exagéré, & soyez sûr qu'il y a tâché : la musique de ce monologue est assez travaillée pour m'en persuader, mais son génie ne l'a pas bien servi.

L'air *Ah! si ma liberté pouvoit m'être ravie*, est d'un bon style, qui est rare chez M. Gluck, mais il n'est pas exempt d'un peu de sécheresse : la modulation d'ailleurs est trop travaillée, & le chant trop dur depuis les paroles *En vain de mille Amans* jusqu'au *da capo*.

Le Dialogue *Armide, vous m'allez quitter*, seroit bien s'il n'étoit pas monotone & un peu trop françois. M. Gluck a si peu un génie à lui, qu'après avoir toute sa vie tourné autour du chant italien

pour tâcher d'en faire, à peine l'émulation lui a-t-elle fait ouvrir la partition de Lulli qu'il prend ſoudain ſon genre; mais malheureuſement ce qui étoit bon & naturel dans Lulli, eſt mauvais & forcé chez lui. Qu'y a-t-il, par exemple, de plus françois que l'air de Renaud *Que j'étois inſenſé de croire.* Cet air eſt tout à la françoiſe, chant & accompagnement, il n'y a de différence que l'uniſſon du premier violon avec la partie vocale. Ce qui ſuit vaut mieux. Il y a un trait de chant qui ſe diſtingue du reſte ſur les paroles *Je fais ma gloire de vous plaire & tout mon bonheur de vous voir.* Malgré cela, toute cette ſcène annonce ſi peu le beau duo qui la termine, qu'on a eu raiſon de dire que ce duo étoit un corps ſans tête.

Quoique toute la ſcène des plaiſirs qui amuſent Renaud ſoit d'un joli chant, elle perdroit beaucoup à être comparée aux ſcènes du même genre qui ſont dans Roland. A la fin de cette ſcène eſt un lourd contre ſens. Que veut dire l'air des paroles *Allez, éloignez-vous de moi*? Ces paroles propres ſeulement au récitatif pouvoient-elles faire un air? Eſt-il vraiſemblable d'ailleurs, que pendant que Renaud s'amuſe à achever ſa période de chant en répétant deux fois *Allez, éloignez-vous de moi doux plaiſirs*, &c. les plaiſirs, loin de lui obéir, loin même de l'écouter, continuent leur danſe après qu'il leur a deux fois ordonné de finir?

ORONTE. Il faut bien qu'ils achevent leur

ballet ; quand ce ne feroit que pour faire ritournelle & terminer cette fcène.

Eraste. Renaud valoit la peine d'être écouté ; il y avoit affez long-temps qu'il avoit celle de les entendre. Du moment qu'il parloit, ils devoient finir. Ces plaifirs auxquels Armide en partant avoit recommandé d'amufer Renaud, n'ont guères peur de lui déplaire.

Des penfées telles que celles-ci : *De cent climats divers chacun court à la guerre, Renaud feul au bout de la terre caché dans un charmant féjour, veut-il fuivre un honteux amour....* font-elles bien rendues par une fanfare dont le chant d'ailleurs eft auffi pauvre que l'expreffion ?

La fcène fuivante vaut mieux & eft même fort belle. Il me femble cependant que fi M. Gluck, en changeant de chant à la feconde fois que Renaud prononce les paroles *trop malheureufe Armide*, en eût renforcé l'expreffion, il n'en auroit pas plus mal fait.

L'air *Le perfide Renaud me fuit* eft de la même force, mais pourquoi avoir répété deux fois les deux premiers vers ? C'étoit la fureur de nos Poëtes d'Opéras d'arranger toutes leurs phrafes en couplets, & furtout en rondeaux. Souvent c'eft une puérilité, & ici c'eft une faute. Le refte de cette fcène ne me laiffe rien à dire.

Oronte. Voila donc votre analyfe d'Armide ; vous rendez juftice aux deux dernières fcènes ; mais n'y a-t-il que cela qui vous plaife ?

Eraste. Je ne dis pas cela; je ne voulois parler que des endroits intéreſſans du Poëme où M. Gluck a fait des fautes. Puiſque vous voulez auſſi que je parle des beaux endroits, pour me dédommager du grand chagrin que cela va me faire, je finirai par les détails au-deſſous du médiocre qui ſe trouvent dans cet Opéra, & dont je voulois vous ſauver l'analyſe. Voici ce que je trouve de vraiment beau dans Armide ou du moins ſans faute.

Le ſonge de la première ſcène, mais il ne tient à rien; il eſt encadré de manière à ne faire ſur les Auditeurs que l'effet d'un ſonge réel.

Toute la ſcène de l'arrivée d'Aronte excepté les dix premières meſures du chœur *Pourſuivons juſqu'au trépas.*

Le duo *Eſprits de haine & de rage.*

Le monologue *Plus j'obſerve ces lieux*; l'accompagnement en eſt délicieux; mais je ne ſais pourquoi on a accordé que la partie vocale n'étoit pas chantante. Il y a dans M. Gluck une infinité de morceaux bien moins chantans & bien moins agréables.

Le rondeau de l'air *Ah! ſi ma liberté devoit m'être ravie.* Je ſuis cependant fâché d'y rencontrer note pour note une phraſe du beau menuet de flûtes d'Iphigénie.

L'invocation *Venez haine implacable*, à un peu de monotonie près qu'elle tient du genre françois qui y domine. Le trait *Sauvez-moi de l'amour*, ſe diſtingue du reſte par l'expreſſion.

Le chœur *Plus on connoît l'amour.*

Le chœur *Suis l'amour puiſque tu le veux.* Il ne contraſte cependant pas tout-à-fait aſſez avec le débat qui précède entre Armide & la haine.

Le duo *Aimons, tout nous y convie.*

Quelques jolis détails dans la ſcène des plaiſirs; la même choſe à dire de la ſcène des ſonges dont je n'ai pas parlé. Cependant ces détails qui, quelquefois ſont un peu uſés, ne ſauvent pas ces ſcènes de la monotonie & de la pauvreté.

Le récitatif *Renaud! Ciel! ô mortelle peine!* Celui *Armide, il eſt temps que j'évite.* Celui *Non, jamais de l'amour tu n'as connu le charme.* J'aurois deſiré un air & même une ariette ſur des paroles auſſi belles. Un ſentiment pareil demandoit à reſſortir, & n'eſt pas rendu par un récitatif obligé. Permettez-moi de vous obſerver en paſſant que, ſelon moi, le juſte diſcernement des endroits où on doit reprendre le chant ou le récitatif eſt la vraie & ſeule marque que l'Artiſte puiſſe donner qu'il connoît les effets lyrico-dramatiques.

L'endroit: *Ah! la lumière m'eſt ravie.*

L'air *Le perfide Renaud me fuit.* Le récitatif *Il m'échappe, il s'éloigne*, & tout le reſte de la ſcène, quoiqu'en général ce ſoient plutôt des cris que de l'expreſſion, & qu'aucun plan formé n'indique que M. Gluck ait ſenti les grands effets à mettre dans cette ſcène.

Venons maintenant au mauvais.

Je n'oſe pas ſeulement vous parler des duos & des airs alternatifs de la première ſcène. Tout cela

eſt d'un trivial & d'un découſu inſupportables, & en même temps de la monotonie la plus rebutante. J'ai honte de citer cette ſcène, & malheureuſement plus que M. Gluck n'en a de l'avoir faite. L'air *Si la guerre aujourd'hui* eſt du plus mauvais genre de nos anciens pſalmodiſtes ; celui *Qu'importe qu'un captif* eſt ridicule. A dire le vrai, le Poëme eſt aſſez gauchement coupé dans cette ſcène ; & ces dialogues en couplets ne ſont ni dramatiques, ni même vraiment lyriques ; mais la muſique n'en eſt moins indigne des paroles. L'endroit *Que je le hais !* qui eſt plus ſuſceptible d'expreſſion que le reſte n'eſt rendu que par des cris qui ne diſent rien.

Dans toute cette ſcène, il n'y a en vrai récitatif que le ſonge. Eſt-ce là cet enſemble dramatique dont on a dit M. Gluck créateur? Eſt-ce là *ce récitatif animé par des phraſes de chant preſque continuelles ?* Deux mots à lui dire ; 1°. Si le récitatif trop ſoutenu des Opéras italiens détruit l'intérêt par ſa monotonie, croit-il des chants meſurés éternels & pareils à ceux d'Armide plus propres à le ranimer ? 2°. Auroit-il formé dans Armide le projet de nous raccommoder avec notre Muſique nationale ? Je ne crois pas qu'il y réuſſiſſe pour deux raiſons ; parce que cela n'eſt pas à ſouhaiter, & parce qu'il eſt parvenu à la gâter encore en altérant l'unité & l'accord qu'elle avoit par des petits chants en notes piquées ou pointées qu'il y mêle, & qui ne feront jamais paſſables nulle part. L'accompagnement d'ailleurs qu'il y adapte,

ces arpèges, ces ſautillemens continuels ſont incompatibles avec ce genre qui ne ſouffre guères qu'un accompagnement ſyllabique. Auſſi dans toute cette ſcène, on n'entend ſortir de l'orcheſtre qu'un *crin crin* éternel, qui n'eſt pas un moment d'accord avec la partie vocale.

La ſcène ſeconde fait bien le pendant de la première. L'air, *Je vois de près la mort qui me menace* eſt pauvre, monotone, ſans goût, ſans expreſſion un peu vraie que ſur le vers unique *Sans me plaindre du ſort, je ceſſerai de vivre.* Il répète deux fois avec une complaiſance incompréhenſible la terminaiſon de cette phraſe muſicale ſur les paroles ſuivantes, mais de la manière la plus plate & la plus pauvre. L'air d'Armide *La chaîne de l'hymen m'étonne* eſt du dernier mauvais, & rien n'eſt ſi ridicule que le point d'orgue placé ſur le mot *m'étonne.* L'air *Si je dois m'engager un jour* eſt un alliage aſſez gauche du ſtyle propre à M. Gluck avec celui de Lulli. Mais le chœur *Armide eſt cent fois plus aimable*, & ſur-tout ſa repriſe *Nos ennemis affoiblis & troublés*, ſi l'on en ôte l'accompagnement, ſont du *Lulli* tout pur. Quand au chœur *Que la douceur d'un triomphe eſt extrême*, il eſt dans un autre genre; ce ſont les chants les plus uſés de nos Opéras comiques. Quand on a entendu ce que M. Gluck a fait de beau & que l'on écoute ces deux ſcènes, on eſt tenté de croire qu'il en a fait la muſique en dormant, ou pour mettre à l'épreuve le zèle fanatique de ſes enthouſiaſtes.

La première ſcène du ſecond acte n'eſt pas meilleure. C'eſt par-tout du mauvais récitatif françois, encore rempli de répétitions qui prouvent l'embarras de ſavoir que dire. Rien de plus faux que l'air de Renaud *Le repos me fait violence.* Que veut dire le chant trivial & ſautillant des paroles *Où la juſtice & l'innocence*, *&c.* ? Eſt-ce là le ton d'un Renaud ? Eſt-ce le ton qui convenoit à d'auſſi belles paroles ? Si M. Gluck ne ſait pas en tirer un autre parti, s'il n'en a pas ſenti l'expreſſion, ce n'eſt pas lui qui peut avoir fait ce qu'il y a de beau dans ſes ouvrages & dans Armide même.

Le chant *Fuyez les lieux où règne Armide*, eſt encore pis. Toujours des répétions auſſi gauches que pauvres. Eſt-ce le *génie* de M. Gluck qui lui a fait répéter deux fois le même chant ſur les deux premiers vers *Fuyez les lieux*, *&c.* qui lui a fait employer d'un bout à l'autre de cette ſcène les phraſes les plus triviales de nos récitatifs françois ; qui lui a dicté ce tétracorde *ſol la ſi ut* répété deux fois de ſuite, faute d'autre choſe, ſur les huit ſyllabes du vers *Par une heureuſe indifférence*, bien fidelement copié dans l'uniſſon du premier violon & prolongé encore dans la baſſe ſur le vers ſuivant de peur qu'on ne l'oublie ; qui lui a dicté l'air, le récitatif ou le *je ne ſais quoi* qui eſt ſur les vers ? *J'aime la liberté*, *&c.* ? Il eſt, je crois, plus révoltant encore de s'appéſantir ſur d'auſſi mauvaiſes choſes, comme je le fais, que de voir tant de gens les admirer ſur la bonne foi de leur admiration paſſée. Cela eſt

d'autant plus rebutant que cette ſcène prêtoit à l'intérêt. Le reſſentiment, la fierté de Renaud, la reconnoiſſance d'Artémidore, tout cela a-t-il été ſenti par M. Gluck ? Cela lui a-t-il coûté des ſueurs de ſang, ou plutôt ſon génie ne ſeroit-il pas à ſa diſpoſition ?

Encore une ſcène de la même force & du même ſtyle, la ſeconde du troiſième acte. Rien de plus pauvre que le chant de la ritournelle prolongée ſur le premier & ſur le cinquième vers de cette ſcène. Il s'y rencontre d'ailleurs des ſuites de quartes qui mettent l'oreille au ſupplice. Sont-ce là les ſavantes hardieſſes de M. Gluck ? Mais j'en reviens toujours aux effets dramatiques qu'il ſe vante de chercher. Il eſt vrai qu'il n'eſt guères dramatique d'avoir donné à Armide deux confidentes toujours leur petit couplet à la bouche alternativement, & d'avoir, par une coupe auſſi mauvaiſe, induit le Muſicien à ne voir dans ces couplets que des airs ou des duos à faire. Malgré cela, comment M. Gluck a-t-il pu ſe réſoudre à mettre des chants meſurés, accompagnés, phraſés ſur des paroles qui ne peuvent convenir qu'au récitatif, lui qui ſe réſout ſi aiſément à ne mettre que du récitatif dans les endroits où il faut des airs & même des ariettes ?

Je ne ſais ſi je me trompe, mais il me ſemble que la coupe muſicale d'un Opéra eſt exactement analogue à la déclamation qu'y donneroit un Acteur intelligent & ſenſible. Tout ce qui n'eſt que tranſition, qui n'a pas un intérêt diſtingué du reſte, doit

reſter dans le ton ſimple de la converſation, & le récitatif le repréſente. Ce qui parle davantage au cœur, demande un ton plus élevé, demande qu'on y appuye & qu'on le faſſe valoir, & un petit Air, un ſimple trait de chant, la cavatine, le récitatif obligé y conviennent. Il eſt d'autres paſſages où l'ame pénétrée demande à s'arrêter, que l'Acteur fait valoir par les ſilences, les accens paſſionnés & par toutes les reſſources de ſon Art, qu'il répéteroit, s'il le pouvoit, vingt fois pour les graver en traits de feu dans l'ame de ceux qui l'écoutent, & le grand Air y eſt propre; la période même ajoute à l'effet, & on ne l'auroit pas nié ſi l'on connoiſſoit toutes ſes reſſources, ſi l'on eût ſenti que le ton une fois donné, la ſituation bien indiquée par le motif, cette forme aide au génie à en déduire tous les détails, tous les effets qui peuvent graduer, renforcer l'expreſſion, & la conduire où l'on veut & comme on veut. Ces principes ſuppoſés, l'enſemble dramatique de M. Gluck, ſon plan vraiment lyrique ſont bien peu de choſe, ſi ce n'eſt pas de la charlatanerie toute ſimple & toute pure.

L'andanté *De mes plus doux regards*, ſoutient à merveille ce qui précède; il eſt rempli d'imitations auſſi pauvres qu'affectées. Les ténèbres continuent juſques au récitatif obligé *L'horreur de ces lieux ſolitaires* qui enfin ſort du mauvais ſtyle qui a précédé. J'ai dit ce que je penſois du reſte de cet acte.

La première ſcène du quatrième acte n'eſt ni bonne

ni mauvaiſe. Les paroles ſont un peu tourmentées par le chant dans le duo *Redoublons nos ſoins*, ce chant d'ailleurs n'eſt pas riche, mais nous venons de voir & nous verrons encore du plus pauvre.

Dans le dialogue *Enfin je vois l'amant*, remarquez quatre phraſes terminées bien ſymétriquement de deux meſures en deux meſures par un *ſi bécarre* ſur les quatre mots *yeux*, *puiſſance*, *conduite*, *lieux*. Je ne vous ferois pas remarquer ce petit détail s'il ne concouroit à la monotonie & à la froideur de ce dialogue. Il eſt arrivé dans ce même dialogue un plaiſant accident à M. Gluck. Il avoit pris le mauvais parti de répéter note pour note le trait françois & gothique qui eſt ſur le vers *par une magique puiſſance*, ſur le vers ſuivant *Armide m'a conduite en ces aimables lieux*. Mais ce vers s'étant trouvé un peu plus long que le premier, il lui reſtoit encore ſix ſyllabes de ſa phraſe verbale, tandis que ſa phraſe muſicale étoit déja finie ; remarquez avec quelle adreſſe il s'en tire, & comme il vient à bout de gagner la fin de ſes paroles.

Oronte. C'eſt pouſſer auſſi trop loin la fureur de critiquer. Seriez-vous bien aiſe qu'on recherchât auſſi minutieuſement les détails de votre Muſique italienne ?

Eraste. Les Auteurs italiens ſont à l'abri d'une recherche auſſi déſagréable. Ils ſont un peu plus Muſiciens que M. Gluck, &, loin d'avoir trop de paroles, ils tombent plutôt dans l'excès oppoſé : car tout ce qu'on pourroit leur reprocher, c'eſt qu'ils

n'en ont jamais assez pour suffire aux idées que leur génie fécond leur inspire. Il leur auroit inspiré, par exemple, un chant moins françois & plus riche que celui des duos *Jouissons d'un bonheur extrême* & *Fuyons les douceurs dangereuses*.

Le cinquième acte me donnera moins de peine; mais ma paresse se plaît à glisser sur ce qu'il peut y avoir de traînant & de monotone dans le dialogue qui le commence.

Voilà mon analyse finie. Votre impatience concentrée si long-temps peut éclater; qu'avez-vous à répondre ?

ORONTE. Qu'il est fort aisé de juger sur une partition gravée & dans sa chambre.

ERASTE. Cela m'eût été bien moins aisé, si l'on n'avoit pas donné Armide tout l'hyver, si je ne l'avois tant vu, tant étudié, que je le sais par cœur, & que je l'ai présent, comme si j'étois en ce moment au parterre.

ORONTE. Que ces chants qui, détachés ainsi, vous paroissent plats, doivent être entendus avec l'accompagnement. Que l'unité de mélodie consiste à mettre le chant dans l'ensemble des parties, & non dans aucune partie en particulier.

ERASTE. Je défie tout connoisseur non prévenu de me soutenir que l'accompagnement ajoute le moins du monde à l'effet dans tous les morceaux que j'ai censurés. Le parti d'ailleurs que M. Gluck a pris par-tout d'appuyer la partie vocale par des unissons au premier violon, prouve que son intention n'a pas

été de faire entendre d'autres chants que ceux de cette partie vocale.

Quant à votre important principe de l'unité de mélodie, il faut ici s'expliquer & ne pas dégrader l'Art par de fauſſes interprétations des règles. Le principe de l'unité de mélodie veut que toutes les parties enſemble concourent à l'effet, qu'aucune ne le contrarie, qu'il réſulte du total un chant unique, en un mot que la mélodie ſoit une, & rien n'eſt plus clair. Quoique les règles de l'unité de mélodie portent ſur l'Art des accompagnemens, elles ne ſont pas du reſſort de l'Harmonie proprement dite. L'Harmonie conſiſte à choiſir ſes accords & à les faire ſuccéder régulièrement. Le choix des notes de ces accords, la diſtribution de ces notes dans une partie ou dans une autre, le deſſein de ces parties ou contraſté ou ſyllabique avec le Chant principal, tout cela eſt l'art, non de l'*accompagnement*, mais *des accompagnemens*, ce qui eſt une autre choſe, qui tient encore plus à la Mélodie qu'à l'Harmonie, parce que tout cela contribue, non à faire des accords, non à former des chants particuliers & incompatibles, mais à former un chant total qui doit être un comme la ſenſation qu'il doit peindre. Or je ſoutiens que preſque tous les morceaux d'Armide que j'ai analyſés n'ont pas d'effet total, ou que cet effet total eſt toujours faux ou mauvais, que dans la plupart, des accompagnemens piqués, arpégés, ſautillans contrarient continuellement les chants traînans qu'ils

ne ſuivent à la piſte que pour les tourmenter : mais il y a plus.

Je crois que, pour contribuer à l'illuſion, pour faire de la Muſique dramatique, théatrale, il faut faire enſorte que le ſpectateur croie n'entendre que l'Acteur ; il faut que l'accompagnement ne faſſe ſur ſes oreilles qu'un effet réfléchi combiné avec l'effet direct de la partie vocale. Il faut de plus que cette partie domine ſur toutes les autres & que rien ne l'étouffe, parce que c'eſt un homme que l'on écoute & non un orcheſtre, & que ne regarder au theatre la voix que comme un inſtrument particulier qui fait ſa partie, c'eſt vouloir détruire toute vraiſemblance dramatique. Or il eſt de principe en compoſition que ſi dans quatre parties il y en a une qui ſoit chantante, elle domine ſur toutes les autres. Par conſéquent la partie vocale devant dominer, doit être la plus chantante. Il n'eſt guères permis de diſtribuer le chant dans les diverſes parties que dans les duos, les trios ou les chœurs. Dans les chants à voix ſeule, l'orcheſtre n'eſt cenſé ajouter que ce que la voix ne pourroit faire, ou ce qui ſert de fond au tableau dont elle doit former le premier plan. Convenons donc une bonne fois qu'au théatre l'orcheſtre ne doit ſervir qu'au coloris ou au clair obſcur, & que le deſſein doit être tout entier dans la partie vocale.

Concluons de l'analyſe d'Armide que la monotonie n'eſt pas l'unité, la pauvreté n'eſt pas la nobleſſe, l'incohérence n'eſt pas la vérité. Qu'il faut entre-

couper le récitatif par des chants qui fassent ressortir des pensées saillantes, mais qu'il est également contre l'effet dramatique de n'en faire ressortir aucune en ne mettant que du récitatif, ou de les faire ressortir toutes en ne mettant que du chant ou du récitatif accompagné. Les deux partis opposés sont également monotones, également ennuyeux, également faux. Au reste, un Artiste habile & sensible ne se trompera jamais dans le choix des diverses formes musicales qui sont à sa disposition. Le Poëme lui inspirera sans effort la place du récitatif simple, du récitatif obligé, de la cavatine, de l'air, de l'ariette, d'une simple phrase de chant isolée dans du récitatif, &c.

Il faut cependant observer une chose qui vous consolera peut-être un peu de la manière dont je traite Armide. C'est que rien n'étoit plus vrai que ce que disoit M. de la Harpe, que les Opéras de Quinault étoient d'excellens poëmes, mais de fort mauvais Opéras. Il pouvoit avoir tort d'ajouter qu'on n'alloit à Armide que pour les vers. Car certainement moi qui en aime mieux les vers que la musique, j'y suis allé pour cette dernière plus que pour le poëme, & je ne suis pas le seul, sans compter ceux qui en aiment encore mieux la musique que le poëme : mais il ne se contredisoit pas, comme on le lui a reproché avec tant d'aigreur. Une Tragédie peut être mauvaise sans cesser d'être un bon poëme. Il y a, j'en conviens, des scènes propres au drame lyrique dans Armide. Mais certainement

les duos éternels de Phénice & de Sidonie, ceux d'Ubalde & du Chevalier Danois & plusieurs autres détails ne sont pas du nombre. Cela n'excuse cependant pas entièrement M. Gluck. S'il ne pouvoit mettre une musique pittoresque & expressive sur des paroles oiseuses, il devoit au moins la faire bonne. Il ne devoit sur-tout pas manquer des sujets qui prêtoient plus à l'intérêt & qui, dans cet Opéra, se distinguent à peine de la foule obscure qui les entoure. Je ne puis mieux finir qu'en vous faisant remarquer le mot de ce Poëte amateur & *sensible autant que personne*, qui pleuroit à Armide. Etoit-ce plaisir ou regret ? Passons à Orphée, il nous donnera moins d'ouvrage.

Le chœur, *Ah ! dans ce bois tranquille & sombre* est d'un beau chant & a beaucoup d'expression. Il se lie bien avec l'air pantomime qui le suit ; tout ce tableau est d'accord & d'un bel effet.

Le rondeau *objet de mon amour* soutient bien ce début. Les reprises en récitatif obligé sont sublimes, & M. Gluck n'a rien fait d'égal à ces deux premières scènes.

A la troisième, le rôle de l'Amour n'est pas de la même beauté. L'air, *Si les doux accords de ta lyre* est d'un chant assez agréable, mais peu riche ; le style n'en est d'ailleurs ni bien pur ni bien noble, & les paroles sont un peu tourmentées par les notes : il est vrai qu'il a été fait pour des paroles italiennes. L'air *Soumis au silence* est monotone & pauvre. Est-ce pour corriger ce défaut que M. Gluck change

trois fois de mouvement dans cet air ſur la même meſure, car le trois-quartre ou le trois-huit reviennent au même ? Les paroles ne demandent en aucune manière ces changemens. Le dernier ſurtout eſt ridicule. Il ſemble que l'Amour preſſé de partir ait peur de ne pouvoir achever ſa phraſe.

Le monologue d'Orphée vaut mieux. L'ariette très-italienne *L'eſpoir renaît dans mon ame* eſt fort belle, mais n'oublions pas qu'elle eſt de Berthoni.

Le chœur, *Quel eſt l'audacieux*, eſt beau, ainſi que l'air, *Laiſſez-vous toucher par mes pleurs.* Je trouve cependant l'accompagnement de harpe un peu maigre ; car il s'agit ici moins de faire du vrai que de l'illuſion, & ſi, dans la Fable, une lyre ſuffiſoit à Orphée, une harpe ne lui ſuffit pas au théatre.

Le chœur *Qui t'amène en ces lieux*, quoique beau, eût peut-être mieux fait, s'il eût été d'un autre mouvement que celui qui précède ; cela me ſemble un peu monotone. Je ſais qu'on peut me répondre, mais je vous rends compte de mon opinion particulière ; vous en penſerez ce qu'il vous plaira. Je n'ai rien de plus à dire ſur le reſte de cette ſcène, elle eſt belle & bien ſoutenue.

Le chœur *Cet aſyle aimable & tranquille*, eſt plein de cette volupté douce & un peu mélancolique qui convient à des ombres heureuſes. Je n'ai à reprocher à toute cette ſcène qu'un peu de monotonie & de longueur ; mais il y a peut-être de la faute du Poëme. Ces idées ſi tranquilles, ſi douces, produiſent l'effet le plus agréable, ſur-tout lorſqu'elles

ſont un fort contraſte avec ce qui précède ; mais elles ſont dangereuſes pour l'Artiſte. Pour peu qu'elles ſoient prolongées, gare l'ennui.

Il y a de bonnes choſes dans le duo, *Viens, ſuis un époux qui t'adore*, mais le chant en eſt dans pluſieurs endroits pauvre & roide. En général, malgré un ou deux traits d'expreſſion, ce duo manque d'accord & de liaiſon. Les phraſes en ſont un peu incohérentes.

L'air *Fortune ennemie* eſt dur, ſec, contraint. Le duo *Je goûtois les charmes* eſt pauvre de chant, & ſe lie très-mal avec l'air qu'il coupe. Tout cet enſemble eſt très-mauvais, à un ſeul trait d'expreſſion près qui ſe trouve dans l'allégro. Le chant de même mouvement qui ſuit immédiatement l'andante & qui précède le retour du premier chant eſt très-déplacé. Dans le duo, la modulation eſt beaucoup trop travaillée pour n'être pas dure & incohérente. Il paſſe de *mi* en *fa* mineur, y répète le même chant (*) & ſaute gauchement en *ſol* mineur ſans qu'on ait trop droit de s'y attendre ; tout cela en dix-ſept meſures & avec des cadences parfaites qui concourent encore à la dureté de ces tranſitions.

(*) Ces répétitions ſi proches l'une de l'autre ne réuſſiſſent dans les airs italiens qu'autant qu'elles ſont dans deux modulations voiſines ; ſans cela, elles ſont déteſtables pour l'oreille, pour laquelle elles ne font alors que renforcer la dureté d'une tranſition hardie, par la comparaiſon plus rapprochée à laquelle elles donnent néceſſairement lieu ; dureté, au contraire, qu'il faut plutôt ſauver qu'augmenter.

Ces duretés, d'ailleurs, loin d'être bonnes à quelque chose, ne servent qu'à détruire toute expression dans ce morceau, qui ne renferme aucun contraste d'idées qui les desire.

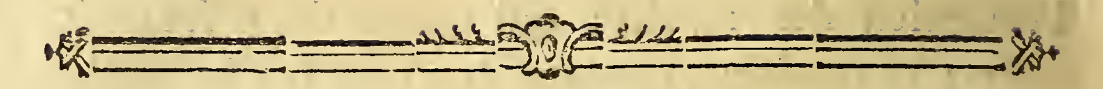
Une chose à remarquer dans la musique de M. Gluck, c'est qu'en général sa manière de moduler est toujours roide & chargée; que son harmonie d'ailleurs est extrêmement travaillée, tandis que sa mélodie est très pauvre, & qu'on est obligé de crier plutôt que de chanter sa musique pour y donner de l'expression. Il me semble cependant que la mélodie est plutôt l'œuvre du sentiment que l'harmonie, où il n'entre guères que pour la faire concourir à l'unité de mélodie qui est de son ressort. Les grands maîtres ont l'art de produire les plus grands effets avec l'harmonie la plus simple. Ouvrez les partitions italiennes, vous vous en convaincrez. Qu'est-ce à dire donc que l'*harmonie sublime* de M. Gluck, *la mélodie agréable* de M. Piccinni? Du bruit, des accords, des modulations travaillées, de pédantesques effets d'orchestre ne rendent pas l'harmonie sublime; elle ne peut l'être que par son accord avec le chant, par les tableaux qu'elle produit en se grouppant avec une mélodie énergique: tout le reste n'est que charlatanerie, lorsqu'on s'en vante, & n'est que fausseté & abus quand il étouffe ce qui doit dominer. Le seul mérite que l'on puisse y acquérir est la pureté, & M. Gluck ne l'a pas.

Il n'a guères fait de morceaux d'un style plus pur que le rondeau, *J'ai perdu mon Euridice.* Mais, à

l'exception des repriſes qui toutes deux ſont fort belles; ce rondeau, quoique du chant le plus agréable, eſt ſi peu expreſſif, qu'on pourroit y adapter des paroles d'un ſens tout oppoſé, auxquelles il conviendroit au moins auſſi bien. Ce chant d'ailleurs eſt plus ſec & traité avec moins de goût que quelques ariettes italiennes auxquelles il reſſemble beaucoup. Quant à l'expreſſion ſi fauſſe de ce morceau, ſi ce ſont de pareils ſacrifices que M. Gluck craint de faire à la belle mélodie, il a raiſon. Mais dans cette ſituation terrible qui devoit être peinte avec toute l'énergie du déſeſpoir, il étoit poſſible d'unir l'expreſſion la plus forte & la plus vraie à un chant encore plus beau. Si M. Gluck ignore ce ſecret, il n'a qu'à le demander à l'Auteur de l'ariette *Se il Ciel mi divide.*

Le chœur *L'Amour triomphe*, vient un peu bruſquement, mais c'eſt la faute du Poëme. Il eſt bon & bien fait, mais il pourroit avoir un chant plus varié. Les repriſes ne ſont que jolies. Orphée eſt fini, mais remettons le reſte, car mes affaires m'appellent.





QUATRIÈME ENTRETIEN.

ORONTE. Je ne vous ai guères interrompu dans votre analyſe d'Armide & encore moins dans celle d'Orphée. Je conviens que le premier de ces deux Opéras a été un peu trop négligé par ſon Auteur, & vous faites peu de reproches au ſecond. Mais ce ne ſont pas ces deux ouvrages qui m'ont rendu l'admirateur de M. Gluck, ce ſont les deux qui vous reſtent, Alceſte & Iphigénie.

ERASTE. Je vous ai déja fait remarquer quel prodigieux avantage donnent à l'Artiſte des ſujets pareils : mais auſſi il court de grands riſques ; car s'il fait des fautes, elles ſont d'autant plus impardonnables qu'il avoit plus de reſſources. Iphigénie eſt le plus beau ſujet d'Opéra qui exiſte, & Alceſte le ſeroit s'il avoit plus de mouvement. Je conviens avec vous que ces deux Opéras ſont ceux où il y a le plus d'accord & d'unité, il y ſort moins de ſa manière propre que dans Orphée où il eſt tout Italien, & dans Armide où il eſt tout François. Cet enſemble peut induire ceux qui ne connoiſſent que ſa muſique à les trouver ſes meilleurs ouvrages. Selon moi, ſon meilleur eſt Orphée ; & ſi je fais peu de reproches à Iphigénie & à Alceſte, c'eſt moins parce que je n'en aurai pas à faire, que parce qu'il n'y auroit pas un morceau qui fût à l'abri de ma cenſure,

ſinon pour l'expreſſion, du moins pour le genre de ſtyle, ſi je voulois vous dire préciſément ce que j'en penſe.

Oronte. Pas un morceau ?

Eraste. Pas un ſeul. Mais pour que vous en tombâſſiez d'accord, il faudroit que vous eûſſiez comparé les meilleurs morceaux d'Alceſte & d'Iphigénie à la muſique italienne ; il faudroit que vous fûſſiez imbu de cette muſique italienne. Tout homme qui connoîtra bien les deux genres, ne balancera pas un inſtant pour le choix ; à peine ſont-ils faits pour être comparés.

L'ouverture d'Iphigénie eſt ſuperbe, & la plus belle des ouvertures de M. Gluck. Je ne vous ai pas parlé de celles d'Armide & d'Orphée qui ſont bien, mais fort inférieures à celle-ci. Quelque belle qu'elle ſoit, elle eſt cependant d'un ſtyle moins aiſé que les ſymphonies italiennes.

J'ai déja analyſé la première ſcène & la troiſième ; c'eſt autant de fait pour aujourd'hui.

La ſeconde ſcène eſt bien. Il n'y a d'un peu foible que le duo *O Divinité redoutable* qui ne me ſemble pas heureuſement placé.

Le chœur *Que d'attraits, que de majeſté* eſt d'un chant très-agréable, très-pittoreſque & bien dans la ſituation. M. Gluck auroit peut-être mieux fait d'en détacher le dialogue de Calchas & d'Agamemnon qui en eſt étouffé, & qu'il étoit cependant néceſſaire d'entendre pour l'intelligence du ſujet.

La repriſe *Aux auteurs de ſes jours*, eſt plus foible

& eſt d'un chant fort pauvre. Même reproche à faire à l'air *Que j'aime à voir ces hommages flatteurs*, d'ailleurs pas aſſez expreſſif; au chœur *Non jamais aux regards*, au trio dialogué qui coupe ce chœur.

J'aurois deſiré que l'air *Les vœux dont ce peuple m'honore* fût d'un ſtyle plus noble & qu'il ne ſuſpendît point la danſe. L'endroit d'Alceſte *Ah! malgré moi des pleurs s'échappent de mes yeux* pouvoit ſervir d'exemple à M. Gluck que dans une ſcène pareille la vraiſemblance n'eſt pas incompatible avec l'expreſſion.

Dans la ſcène ſuivante le récitatif eſt bien fait, mais l'air *Armez-vous d'un noble courage*, quoique fort d'expreſſion, eſt d'un ſtyle un peu trop dur.

La ſcène huitième renferme de belles choſes, mais qui ſont peu liées. Dans l'air *Hélas! mon cœur ſenſible & tendre* l'allégro ſe lie mal avec ce qui précède, & la ſuſpenſion qui le termine n'eſt pas heureuſe; elle pouvoit être moins gauche. Les paroles d'ailleurs ſont très-tourmentées par le chant de cet allégro, défaut très-ordinaire dans M. Gluck.

L'adagio qui ſuit vaut mieux. Il y a ſur-tout une belle expreſſion ſur les deux derniers vers de cet adagio. Le retour de l'allégro gâte tout; il jure encore plus qu'après le commencement de l'air. Toutes ces parties différentes ſont d'une incohérence inſupportable. Pour vous montrer comment il eſt poſſible d'unir dans un morceau pareil la liaiſon & le contraſte des mouvemens, je vous prêterai une ſcène du ſecond acte de l'*Artaſerſe* de Sacchini,

Per qual paterno ampleſſo. Vous verrez comme tout y eſt d'accord, comme la paſſion y eſt graduée, comme l'oreille eſt auſſi ſatisfaite que l'ame par les changemens de mouvemens fréquens qui s'y trouvent. Jamais ceux de M. Gluck ne ſont agréables, & rarement ils ſont expreſſifs & naturels.

Le dialogue de la ſcène neuvième eſt très-bien fait. L'air *Iphigénie, hélas!* eſt d'une expreſſion vraie. Celui *Cruelle, non jamais*, quoique expreſſif, eſt dur, ſans goût & ſans aiſance. La mélodie du duo qui ſuit pourroit être plus riche & moins monotone. Cette cenſure ne porte cependant guères que ſur l'allégro *Que votre amour.* L'andante qui le précède vaut mieux.

Je n'aime pas qu'au ſecond acte Iphigénie réponde au petit chœur. Peut-être eſt-ce faute d'être accoutumé à des dialogues pareils dont la Tragédie Grecque étoit remplie; peut-être ces dialogues de la Tragédie Grecque étoient-ils autrement traités par la muſique, peut-être n'euſſent-ils pas également réuſſi avec des François. L'air *Par la crainte & par l'eſpérance* eſt roide, contraint & tourmente les vers. La répétition du chant *Non rien négale la violence* dans deux modes différens & conſécutifs eſt bien moins heureuſe que celles de ce genre qui ſe trouvent dans les airs italiens. L'oreille demande celles-ci, elles ajoutent à l'expreſſion, tandis que celles de M. Gluck n'offrent que l'idée de la diſette. Je crois que cette différence vient de ce que les Maîtres d'Italie ne changent jamais de mode ſans

rendre ce changement pittoreſque, tandis que M. Gluck en change ſouvent ſans trop ſavoir pourquoi.

Que veut dire l'accord parfait emphatique qui fait le début du chœur *Chantez, célébrez votre Reine?* L'air *Achille eſt couronné des mains de la victoire* eſt auſſi mauvais que ceux d'Armide. Que veulent dire ces échos meſquins qui coupent la partie vocale, de manière que la chanteuſe eſt forcée de s'arrêter pour les écouter? Tout cet air eſt du ſtyle le plus trivial.

ORONTE. Ces ſcènes de paſſage ne demandent pas de la belle muſique : ce ſont des ombres au tableau.

ERASTE. Vous abuſez du mot d'*ombre*. L'ombre dans un tableau eſt une choſe néceſſaire & auſſi belle dans ſon genre que le clair. Pour faire une comparaiſon plus juſte, je pourrois vous dire qu'un tableau où il n'y a que la figure principale qui ſoit belle & où les acceſſoires ſont négligés, n'en eſt pas plus beau. Si ces ſcènes, je le répète, ne demandent pas de la belle muſique, au moins elles en demandent de la bonne, & vous prenez des taches pour des ombres.

Le chœur des filles de Lesbos eſt encore pis : juſqu'à la repriſe, c'eſt du plainchant tout pur. Tout de ſuite après vient un petit chant ſautillant qui s'arrange comme il peut ſur les paroles. Tout ce morceau eſt d'un meſquin & d'un gauche inſupportables. Le chant a toutes les peines poſſibles de gagner le bout du dernier vers.

La ſcène ſuivante vaut mieux. L'air de Clytemneſtre

Par un pere cruel à la roideur & au peu de goût près, eſt très-beau. Il me ſemble que la forme ſéche du rondeau eſt plus monotone, plus triviale & au moins auſſi ſymétrique que la forme de l'air italien. M. Gluck me répondra qu'il eſt plus aiſé d'avoir deux chants différens à coudre tout bonnement au bout l'un de l'autre que de les lier, de les groupper, de les varier, de les oppoſer l'un à l'autre juſqu'à ce que le ſentiment qu'ils peignent ſoit bien développé. Je n'ai rien à reprocher aux chœurs & au récitatif de cette ſcène, non plus qu'au trio qui la termine. Mais pourquoi ce trio eſt-il coupé ſuivant le plan de la période italienne? Pourquoi M. Gluck & ſes défenſeurs ont-ils frondé cette forme? Pourquoi lui-même l'emploie-t-il quelque fois? Pourquoi ne la met-il pas par-tout? Je doute qu'il puiſſe répondre d'une manière ſatisfaiſante à ces queſtions. Je ne lui ſais aucune raiſon qui puiſſe tenir contre des exemples tirés de ſes propres ouvrages.

La ſcène d'Achille & d'Agamemnon eſt bien faite. Le duo *Votre audace téméraire* n'a pas toute l'expreſſion qu'il pouvoit avoir. Le monologue d'Agamemnon eſt très-beau.

Oronte. Et vous oſez, après avoir entendu un morceau pareil, refuſer du génie à M. Gluck?

Eraste. S'il étoit toujours auſſi vigoureux, je ne dis pas dans des endroits moins intéreſſans, mais dans des ſituations pareilles, je lui accorderois du génie, & je regarderois comme les inégalités qui

l'accompagnent ſouvent, les endroits où il tombe au-deſſous du médiocre. Il eſt permis au génie de ſe repoſer, mais jamais il ne manque les ſituations propres à déployer ſes reſſources. Le génie naît de la ſenſibilité, ce n'eſt même à le bien prendre, que la ſenſibilité agiſſante. Toutes les fois que la ſenſibilité a ſujet d'être excitée, il ſe montre, & produit ſans efforts, ſans jamais ſe démentir, l'expreſſion la plus vraie, la plus énergique de cette ſenſibilité. Mais M. Gluck a gâté tant de ſituations propres au génie dans ſes ouvrages, il en a rendu comme il devoit un ſi petit nombre que ceux qui ſont de bonne foi ne peuvent comprendre comment le même homme a pu faire des choſes d'un mérite ſi diſproportionné.

L'air *O toi, l'objet le plus aimable* eſt beau ſans être admirable. Il eſt comme toute ſa Muſique, ſans goût & ſans facilité. L'aiſance au moins eſt le caractère inconteſtable du génie, & M. Gluck ne la connut jamais.

Le chœur *Non, non, nous ne ſouffrirons pas* eſt plus bruyant qu'expreſſif. Loin de peindre la fureur du fanatiſme, il ſeroit preſque auſſi bien dans une fête.

La ſcène d'Achille eſt bien. Les deux airs d'Iphigénie ſont très-beaux, & le ſtyle en eſt ſupérieur à tout le reſte de cet Opéra. Mais celui *Calchas d'un trait mortel percé* n'y répond guères. C'eſt un chant de triomphe ou de bravade plutôt que de déſeſpoir. Il eſt de l'expreſſion la plus fauſſe.

Je n'ai rien à reprocher au récitatif de Clytemnestre & d'Iphigénie ; rien non plus à l'air *Vivez pour Oreste mon frere*, si ce n'est que les vers sont tourmentés par le chant d'ailleurs expressif, & que la modulation rentre d'une manière un peu roide dans le mode principal sur les paroles *Du sort qui me poursuit.* Le monologue de Clytemnestre est très-beau. L'air *Jupiter lance la foudre*, sans être d'un beau chant, est plein d'un désordre qui est à sa place. Il y a peut-être un peu trop de symétrie dans le *da capo.*

Le chœur *Puissante Déité* & le suivant qui se prolonge dans la scène cinquième sont tous deux très-beaux.

L'arpège qui est sur les paroles *Etonnez l'univers* dans le récitatif de Diane m'a paru ridicule à la représentation. Le quatuor *Mon cœur ne sauroit contenir* est très-bien. Mais je ne sais si des sentimens pareils ont tout leur effet dans des quatuors où il est difficile de mettre une expression aussi décidée que dans des chants à voix seule. J'ai vu des gens qui trouvoient que ce quatuor étoit plus affecté qu'expressif. Je crois le mouvement propre à rendre ce tableau, mais ils m'ont répondu que le mouvement seul ne faisoit pas le chant, & que c'étoit le chant qui faisoit l'expression. Les chœurs de cette dernière scène ne me laissent rien à dire.

Jusqu'ici je n'ai pas parlé des airs de danse qui, en général, ne me paroissent pas assez conséquens pour mériter des censures ou des éloges, à moins

qu'ils ne ſoient extrêmement remarquables. Le menuet de flûtes du troiſième acte d'Iphigénie eſt de ce nombre, il eſt délicieux. Paſſons à Alceſte.

ORONTE. C'eſt à cet Opéra que je vous attends. Je conviendrai avec vous que les chants d'Iphigénie en général tourmentent les paroles, & que c'eſt un défaut; mais ce n'en peut pas être un dans Alceſte dont la muſique ne fut pas faite pour des paroles françoiſes. J'avouerai encore que le ſtyle d'Iphigénie n'eſt pas auſſi ſoutenu qu'il pourroit l'être, qu'il y a des inégalités, même des fautes; mais le ſublime Opéra d'Alceſte!... Si vous vous bornez à cenſurer, vous n'aurez pas grand-choſe à dire.

ERASTE. Convenez d'abord qu'il n'eſt pas de Poëme d'Opéra où il y ait plus d'accord, où les parties ſoient plus liées que dans celui d'Alceſte. Cela va même juſqu'à la monotonie; ce n'eſt qu'une ſeule teinte d'un bout à l'autre. Il n'y a pas une ſcène foible; toutes offrent des reſſources au génie, la difficulté étoit moins de les rendre que de les graduer & de les varier. J'avouerai de mon côté qu'Alceſte de M. Gluck a de grandes beautés *dans ſon genre*. Mais expliquez-moi ce fait ci. Vous direz peut-être que ce n'eſt que mon ſentiment particulier; mais j'y ai réſiſté tant que j'ai pu dans le temps où je balançois encore ſur le choix des deux muſiques; je l'ai mis à toutes les épreuves poſſibles ſur moi & ſur les autres, & j'ai même vu, ce qui eſt bien fort, la même choſe arriver à des gens moins connoiſſeurs que ſenſibles. Toutes les fois que j'étois

à l'Opéra d'Alcefte, j'y trouvois de la monotonie, mais peu de fautes. Si, rentré chez moi, j'en exécutois avec mes amis les plus beaux morceaux, je les trouvois admirables, je ne voyois rien au-delà; mais fi dans le même concert je faifois fuivre immédiatement ces morceaux par une ariette italienne, il me fembloit quitter une région aride & fauvage, & entrer dans une autre région qui m'offroit des charmes nouveaux & inconnus. J'avois honte de l'admiration, de l'attendriffement qui m'avoient d'abord furpris, je craignois de m'y expofer encore. J'ai répété un nombre infini de fois cette expérience, non-feulement avec des morceaux d'Alcefte, mais avec les plus beaux d'Iphigénie & même d'Orphée, fans en dire rien à perfonne, afin de refter tout entier à moi-même & de n'affoiblir par aucune impreffion étrangère l'impartialité qui me portoit à la faire, & elle m'a toujours produit le même effet.

Elle commença à me prouver que dans les Arts il n'étoit rien qui ne pût être furpaffé, & que fans les paffions humaines ou fans les circonftances, le génie n'auroit pas de bornes; & qu'il étoit dangereux & téméraire de les fixer aux premiers rayons de lumière dont nos fens étoient frappés. Auffi quelque préférence que je donne à la mufique italienne fur celle de M. Gluck dont les meilleurs morceaux font précifément ceux qui s'éloignent le moins du ftyle de cette mufique italienne; je fuis loin de penfer qu'il ne puiffe exifter rien de fupérieur. Que ce fupérieur fe montre, je jouirai fans rien dire:

mais ſi une faction ſe forme, ſi ne connoiſſant que la muſique italienne, ſes zélateurs veulent la mettre au-deſſus de ce qu'ils n'ont pas encore entendu, s'ils emploient la cabale, l'intrigue, les diſputes de vive voix & par écrit contre l'homme de génie qui ſera allé plus loin; indigné alors du riſque que pourra courir la perfection de l'Art par ces excluſions injuſtes, vous me verrez auſſi prompt à en analyſer les foibleſſes que je le ſuis maintenant à en admirer les beautés. On peut me dire la même choſe; à la bonne heure, pourvu qu'on me le diſe ſans mauvaiſe humeur: le procès reſtera indécis pendant quelque temps; mais l'Art y aura toujours gagné par le jour que cette diſpute bien dirigée aura répandu ſur ſes principes & par les connoiſſeurs qu'elle lui aura formés.

Oronte. Allons, voyons Alceſte; nous n'avons pas plus de temps qu'il nous en faut.

Eraste. Je vais prendre le même plan que j'ai pris juſqu'ici; je ferai ma profeſſion de foi ſcène par ſcène; tant mieux pour vous ſi je ne trouve rien à reprendre. L'ouverture eſt belle, pathétique & du ton qui convient à un ſujet auſſi tragique; mais peut-être peu liée de ſtyle. Elle ſe réſout très-bien ſur le premier chœur; *Dieux rendez-nous*, *&c.* Ce chœur quoique court fait de l'effet; le récit du héros eſt bien d'accord & vrai d'expreſſion.

Le prélude de trompette n'eſt peut-être pas dans le genre pathétique qui convenoit. Il ne s'agiſſoit pas ici de publier une ordonnance de police. Le ſecond

ſecond chœur, *O Dieux! qu'allons-nous devenir?* eſt beau, bien expreſſif, & bonne muſique. Malgré cela, il me ſemble que le changement de mouvement qui s'y trouve n'eſt pas bien motivé. L'andanté n'auroit pas dû ſe prolonger ſur les paroles *Non jamais le courroux céleſte*, ou devoit durer juſqu'à la fin du chœur. Je ne vois pas pourquoi ce changement de mouvement qui contrarie le ſens des paroles. Du reſte tout ce tableau eſt ſoutenu, & je n'ai rien à y reprocher, ſi ce n'eſt que tant de chœurs le rendent monotone, mais c'eſt peut-être au Poëte qu'il faut s'en prendre.

Le récitatif *Sujets du Roi le plus aimé* eſt bien. L'air *Grands Dieux du deſtin qui m'accable*, renferme d'aſſez belles choſes. L'adagio qui commence eſt expreſſif. Le modérato qui ſuit ne l'eſt pas autant, & finit d'ailleurs d'une manière très-meſquine & peu d'accord avec le reſte par un petit chant tortillé, ſautillant & brodé ſans goût, qui a bien de la peine à gagner le bout de la phraſe. L'allégro qui ſuit, à quelques duretés près de ſtyle, eſt très-beau. Mais qu'il me ſoit permis de dire que c'eſt trop de trois changemens de mouvement dans ce morceau, que les paroles ne le demandent pas, qu'il ſemble que l'Auteur n'a pas de parti pris, qu'il court après une certaine expreſſion locale, tandis qu'il néglige l'expreſſion de l'enſemble qui ſeule peut caractériſer la ſituation & produire des effets vraiment dramatiques.

Les chœurs reprennent bien, mais je dis toujours:

c'eſt beaucoup de chœurs. On pourroit me dire auſſi qu'on a cherché à rappeller le plan du drame grec, auquel le ſujet d'Alceſte prête plus que tout autre; mais il ſeroit peut-être poſſible de le rappeller d'une manière moins monotone.

Le récitatif qui ſuit eſt beau.

L'air pantomime des Prêtreſſes fait un bel effet. Il n'eſt pas indifférent d'obſerver que cet air a beaucoup de rapport, ſi ce ne l'eſt pas note pour note, avec le chant des Proteſtans dans leurs Temples; mais ce ne ſont pas de pareils plagiats qui deshonorent. La prière qui ſuit eſt d'un ſtyle trop roide & trop tourmenté pour être majeſtueuſe.

La prière ou le récitatif d'Alceſte, *Immortel Apollon* a de l'expreſſion & de la nobleſſe, ſans être exempt de roideur. L'air du ſacrifice eſt pittoreſque & noble. Le récitatif *Apollon eſt ſenſible* & ſur-tout ſes ritournelles ſont bien. Si l'oracle eſt bien exprimé, le chœur qui ſuit n'eſt pas d'un effet vrai. Le mot *fuyons* demandoit à la vérité un allégro; mais l'expreſſion de cet allégro eſt plutôt la fureur que l'effroi.

Le monologue d'Alceſte, le rondeau *Non ce n'eſt point un ſacrifice*, le vœu *Arbitre du ſort des humains*, toute cette ſcène, à la dureté près des chants, eſt d'une grande force. L'air du Grand-Prêtre *Les deſtins ſont remplis* n'eſt pas bien noble d'abord, & eſt d'un ſtyle très-roide. Un mouvement auſſi forcé ne convient point à l'interprète de la volonté des Dieux.

Les différens traits qui composent l'air *Divinités du Styx* sont très-incohérens & en général peu faciles. A cela près & séparés l'un de l'autre, ils sont bien.

Le chant du chœur qui commence le second acte est gai, mais n'est pas d'un excellent style. Celui *Vivez aimez des jours* vaut un peu mieux : on va de chœurs en chœurs. Celui *Parez vos fronts* est joli, mais petite musique, où il y a toujours quelque trace de roideur & de pauvreté. Ce qu'il y a de mieux est l'air de flûte qui le coupe agréablement sans étouffer le chant d'Alceste qui s'y lie. Ces deux morceaux ne se détruisent ni l'un ni l'autre, & leur ensemble rend le tableau complet & vrai.

L'air *Bannis la crainte & les allarmes* est assez chantant, mais il y a peu de facilité & peu de goût. Le récitatif qui suit est bien.

L'air d'Alceste *Je n'ai jamais chéri la vie*, sans avoir l'aisance & la pureté de la musique italienne, est agréable & expressif.

L'air *Barbare sans toi je ne puis vivre* est d'un style dur & pauvre, quoiqu'il y ait quelques détails de belle expression. Il y a moins de mérite qu'on ne pense à coudre des traits expressifs qui d'ailleurs font le fond de vingt airs italiens, de les coudre, dis-je, bout à bout suivant l'inspiration du mot, sans se donner la peine de les encadrer dans une période qui les lie. Je le répète encore, le rondeau est sujet aux mêmes objections que l'ariette italienne, & lequel des deux est le plus difficile à faire ou plutôt

lequel annonce mieux le génie, prouve mieux cette ſenſibilité profonde qui met l'Artiſte en état de voir d'un ſeul coup d'œil l'enſemble & les détails?

Rien de remarquable dans ce qui ſuit juſqu'à l'air *Ah! malgré moi.* Les arpèges du ſecond violon ſont d'un bel effet & d'un bon genre. Le chant ne les vaut pas, & même les dépriſe un peu. Le *ſix-huit* n'eſt pas beau. La mélodie en eſt roide & outrée, ſans aiſance & ſans goût. Le paſſage chromatique qui le termine & qui a tant fait parler de lui n'eſt pas neuf; il eſt dans l'air *Se cerca, ſe dice* de Sacchini; Jomelli & d'autres l'avoient auſſi employé. C'eſt un paſſage toléré, & réellement cette chûte de la ſeptième diminuée ſur la ſixte en montant d'un demi-ton dans la baſſe & dans le deſſus a, comme je l'ai éprouvé pluſieurs fois, une expreſſion douloureuſe & pittoreſque quoique dure. Mais M. Gluck pouvoit ſe diſpenſer d'ajouter encore à ſa dureté en la faiſant précéder par un accord de quarte majeure ſur le ſi *bémol.* Cela devient intolérable. Ce n'eſt plus une licence, c'eſt une vraie faute. Il pouvoit auſſi ſe diſpenſer d'employer dans un tableau très-différent & ſans trop en avoir beſoin, la même ſucceſſion note pour note & gâtée de même dans le chœur d'Iphigénie *Jamais à tes autels* où il la répète juſqu'à trois fois je ne ſais pourquoi.

L'interruption *Ah! que le ſonge de la vie* ſuivie de la repriſe *preſto* du *ſix-huit* eſt-elle bien vraiſemblable, bien dramatique & d'un bien bon goût? Je ne vois pas ce qui peut l'autoriſer, & elle m'a toujours paru très-gauche.

Il y a de l'expreſſion, mais beaucoup de monotonie dans ce qui ſuit juſqu'à l'arrivée d'Hercule qui eſt aſſez bien rendue. L'air *C'eſt envain que l'enfer* quoique fier, n'eſt ni expreſſif, ni ſenſible; c'eſt la même faute que l'air d'Iphigénie, *Calchas d'un trait mortel percé.* Cet air eſt d'ailleurs d'un ſtyle aride & pauvre.

Le récitatif obligé qui commence le troiſième acte eſt fort beau, & le chœur des miniſtres infernaux eſt d'un grand effet. L'air *Ah! Divinités implacables* & celui *Vis pour garder le ſouvenir* qui eſt dans la ſcène ſuivante ſont du meilleur ſtyle de M. Gluck; mais ils ne ſont pas pour cela exempts de roideur & de pauvreté. Le dialogue d'Alceſte & d'Admete eſt bien fait. L'air *Alceſte au nom des Dieux* eſt beau; il y a beaucoup de recherche d'expreſſion, mais à force de l'examiner, ont ſent que les phraſes en ont été faites l'une après l'autre en tâtonnant, & ſans avoir de plan pris. Ce n'eſt, ſi je puis m'exprimer ainſi, que le *mot à mot* de l'expreſſion.

On a trouvé que le duo *Aux cris de la douleur* faiſoit longueur. Du reſte il n'a rien de plus merveilleux que ce qui précède, & eſt d'ailleurs trop ſymétrique pour la ſituation. Le morceau *Caron t'appelle* eſt ſingulier, & ſa ſingularité concourt à l'effet, mais les chants qui le coupent ſont trop roides même pour des chants infernaux; leur oppoſition avec ce morceau eſt très-forcée. Dans le dialogue *Et cruelle tu veux renoncer à la vie*, le rôle d'Admete eſt ſans chant & ſans expreſſion; le vers *Non ſi je ne puis*

t'attendrir eſt ſur-tout rendu d'une manière baroque & ridicule. Le rôle d'Alceſte & le moderato qui ſuit ne valent guères mieux. Tout cet enſemble ne peint abſolument rien ; on ne ſait exactement ce que c'eſt. Voilà les chûtes auxquelles s'expoſe un homme à qui ſes ouvrages coutent des efforts terribles & des ſueurs de ſang.

Oronte. Il n'eſt pas poſſible que M. Gluck ait manqué une ſcène auſſi capitale.

Eraste. Voilà la partition, voyez-vous même ; rappellez-vous l'effet que cette ſcène vous a fait à la repréſentation.

Oronte. Je tombe de mon haut, & je vous avouerai qu'à la repréſentation je rejettois ſur le Poëme la longueur & la monotonie de cette ſcène, qui après l'air *Alceſte au nom des Dieux* ne me diſoit plus rien.

Eraste. N'eſt-ce pas une des règles eſſentielles du drame de graduer les effets, de faire toujours croître l'intérêt, de garder le plus fort pour les derniers traits du tableau ? Et M. Gluck fait des fautes pareilles ? Et M. Gluck entend les effets du drame ? Et M. Gluck *a une force de tête capable de réunir tout à la fois le ſang froid néceſſaire pour embraſſer d'un coup d'œil toutes les parties d'un grand drame, & les ſubordonner toutes l'une à l'autre avec verve & enthouſiaſme* ? Quand j'accorderois à M. Gluck un enthouſiaſme *éclairé*, de l'enthouſiaſme n'eſt pas de la verve, de la verve n'eſt pas encore du génie ;

& le Prince Belofelski ne difoit pas tout ce qu'il avoit à dire.

Le chœur *Alcefte le jour fuit* fait de l'effet, mais croyez-vous qu'il y ait bien du génie à ces effets là ? Je n'ai ni bien ni mal à dire de tout ce qui fuit, fi ce n'eft que le chœur *Qu'ils vivent à jamais* eft encore plus pauvre de chant que le refte. Voilà mon analyfe finie.

Oronte. Je vous ai laiffé parler bien à votre aife. Mais à quoi auroient fervi de ma part des difputes fur des chofes qui dépendent de la manière de voir ? Nous aurions pu nous aigrir fans nous convaincre.

Eraste. C'eft-à-dire que vous n'êtes pas convaincu ?

Oronte. Pas entièrement. Je conviens cependant que vous m'avez fait appercevoir bien des fautes dont je ne m'étois aucunement douté.

Eraste. Je vois que pour être converti vous n'avez plus befoin que du parallèle de la Mufique de M. Gluck à celle de fes rivaux actuels.

Oronte. Je connois beaucoup de gens qui ont fait ce parallèle & qui ne font pas plus convertis que moi. Nous avons fur notre théatre lyrique un Opéra d'un des plus grands Maîtres d'Italie, de M. Piccinni. Il n'a dû fon fuccès qu'aux graces du chant, & aucunement à la partie expreffive qui y eft nulle. Quand je vous accorderois que les chants de M. Piccinni font plus flatteurs, plus féduifans que ceux de M. Gluck, vous devriez m'accorder de

votre côté que ces graces ne ſont qu'un défaut, lorſqu'on les prodigue aux dépens de la vérité, de l'expreſſion, de l'intérêt.

Eraste. Il faut diſtinguer en muſique la vérité, l'expreſſion, l'intérêt. La vérité peut exiſter ſans l'expreſſion; l'une & l'autre peuvent exiſter ſans l'intérêt. Un portrait peut être reſſemblant ſans être bien poſé ou bien éclairé; les traits peuvent en être fidèles, l'attitude bien choiſie, la lumière bien diſtribuée, ſans que l'original en ſoit beau. Dans ce dernier cas, on ne peut avoir aucun reproche à faire à l'Artiſte, à moins qu'il ne péche par la couleur ou par la correction du deſſein. Cette comparaiſon appliquée à notre ſujet en renferme la diſcuſſion entière. L'intérêt ne dépend guères de l'Artiſte, mais du ſujet & de la coupe que le Poëte a choiſis. On ne peut donc juger dans ſa muſique que la vérité, l'expreſſion ou le genre de ſon chant. Il faut même, pour l'eſtimer ſa juſte valeur, conſidérer juſqu'à quel point l'intérêt du Poëme peut influer ſur ſa muſique.

Vous ne pouvez nier que dans les deux Opéras qui ont acquis à M. Gluck le plus grand nombre d'admirateurs, il a eu les deux plus beaux ſujets du monde à traiter. Mais croyez-vous qu'il doive être bien ſier d'avoir eu tant de ſuccès avec de pareils drames chez une nation accoutumée juſqu'alors à ne voir ſur ſon théatre lyrique que d'inſipides abſurdités, & pour qui des Poëmes pareils étoient encore plus nouveaux que la muſique dont M. Gluck les a revêtus? Ce mérite n'eſt donc pas le ſien.

M. Piccinni au contraire a traité un ſujet non-ſeulement peu intéreſſant, mais même ſi ingrat qu'il a fait plus de tort à la ſublime muſique de ſon Auteur qu'il n'a pu l'inſpirer ; & malheureuſement il ſemble qu'on veuille le borner déſormais à des ſujets pareils. Je ne ſuis pas le premier qui ait dit que Quinault n'a fait qu'effleurer la paſſion, & j'oſe avancer que tant que nous ne réunirons pas le pathétique de Métaſtaſe & d'Apoſtolo Zeno à une coupe plus lyrique que celle de ces grands hommes, nous ne verrons jamais le ſpectacle de l'Opéra porté à la perfection dont il eſt ſuſceptible. J'aimerois infiniment mieux qu'au lieu de ſe donner bien de la peine à tailler & élaguer des ifs & des tilleuls meſquins, mon jardinier les arrachât & donnât au platane & au maronnier qu'il y ſubſtitueroit, ces formes impoſantes dont le Nautre embelliſſoit encore leurs cimes majeſtueuſes.

Pour en revenir à Roland, ce Poëme n'offre que des ſituations infiniment au-deſſous de celles d'Alceſte & d'Iphigénie ; ſa coupe d'ailleurs eſt telle que le peu d'intérêt qui s'y trouve eſt preſque tout entier au premier acte ; ce qui étoit très-déſavantageux pour l'Artiſte, parce qu'un Poëme ne fait d'effet qu'autant qu'il eſt gradué, & qu'un cinquième acte foible gâte la plus belle tragédie. Malgré ces inconvéniens, le parti que M. Piccinni en a tiré eſt étonnant. Il a quinteſſencié, pour ainſi dire, l'intérêt de ſon ſujet, ſans en outrer l'expreſſion. Toujours vrai, il a rendu ſublimes des ſituations foibles par elles-mêmes. Auſſi je ne balance pas à met-

tre Roland, oui Roland même, au-deſſus de tout ce qu'a fait M. Gluck, dans ce qui dépendoit réellement du muſicien. Mais l'avez-vous entendu ?

ORONTE. Non : j'étois, comme vous le ſavez, en Province pendant ſes premières repréſentations. Lors de ſa repriſe, tous ceux que je vis m'en donnèrent une idée ſi médiocre que je ne daignai pas y aller. On me dit qu'il y avoit de jolis chants, mais que c'étoit de la petite muſique abſolument dans le genre de l'Opéra bouffon.

ERASTE. Dèslors votre Gluckiſme eſt un peu plus pardonnable. Mais il eſt toujours très-injuſte, ſinon d'admirer un homme, du moins de le préférer à un autre ſans avoir fait entr'eux une comparaiſon qu'un amateur de bonne foi ne redoute jamais. On donne Roland demain & on va le ſuivre un peu. J'eſpère que vous réparerez votre négligence, & qu'après l'avoir vu trois ou quatre fois, il vous fera le même effet qu'à moi ; il vous convertira, j'en ſuis sûr.

ORONTE. Vous voilà bien content de ce qu'on redonne votre cher Roland. Vous ne manquerez pas une fois d'y aller, n'eſt-ce pas ?

ERASTE. Malheureuſement des affaires que je ne puis plus remettre, me forcent d'aller paſſer une quinzaine de jours hors de Paris. Je pars demain le matin. Mais vous m'écrirez l'effet que Roland aura fait ſur vous ; car j'aurai de vos nouvelles.

ORONTE. On le donne demain ; après demain je vous écris.

ERASTE. Ce feroit trop tôt. Il faut auparavant l'avoir bien entendu, & cela ne peut être dès la première vue. A la vérité cette mufique plaît d'abord même aux gens prevenus contre elle, mais elle gagne comme celle de M. Gluck à être écoutée; avec cette différence que celle de M. Gluck a befoin qu'on s'y accoutume, au lieu que celle de M. Piccinni étant auffi belle dans les détails que dans l'enfemble, plus on la voit, plus on y découvre de beautés. Ainfi ne m'écrivez pas d'abord, ou fi vous m'écrivez, je vous défends de me parler aucunement Mufique avant la fixième repréfentation. Sans cela pas de réponfe.



LETTRE D'ORONTE.

Paris, ce . . . .

Vous me trouverez bien obéiſſant, mon cher: c'eſt ce ſoir la dixième repréſentation de Roland, & vous m'aviez permis de vous écrire à la ſixième. Loin de me faire un mérite d'avoir outré l'obéiſſance, j'ai plutôt un reproche à m'en faire. J'ai eu la plus grande peine à vous avouer, à m'avouer à moi-même ma défaite; j'ai combattu tant que j'ai pu, j'ai eu beau faire, cela n'a ſervi qu'à m'affermir dans ma nouvelle manière de ſentir. Les remords ſe ſont diſſipés, & je jouis enfin ſans regret. J'éprouve tout ce que vous m'avez prédit que j'éprouverois: je ſens le prix de l'Art épuré par le génie & par le goût du vrai beau.

Roland m'a fait dès la première repréſentation un plaiſir qui s'accroît tous les jours. Je ne connoiſſois aucun morceau du grand genre de M. Piccinni que l'air *Se il Ciel mi divide*, mais entendant à peine la langue italienne, prevenu ſur-tout contre la forme & contre le ſtyle des airs de ce genre; je n'étois pas fait pour en ſentir le prix. Il me falloit quelque choſe qui fût un peu plus à ma portée. J'avois trouvé la *Buona figliuola* charmante, pleine de fineſſe, de graces, de variété, de génie; mais

plus je la trouvois belle, plus j'y trouvois d'ailleurs d'aiſance, de naturel, d'expreſſion vraiment ſentie & vraiment rendue, plus je me diſois que M. Piccinni étoit là dans ſon genre. Roland m'a prouvé que la ſenſibilité profonde de ſon Auteur & l'étendue de ſon génie ne le mettent au-deſſous d'aucun ſujet, &, malgré le peu de reſſources que lui offroit le Poëme, qu'il eſt auſſi à ſon aiſe avec le cothurne qu'avec les ſimples brodequins de Thalie.

La première choſe qui m'a frappé dans Roland & que j'avois déja apperçue dans la *Buona figliuola*, choſe eſſentielle que M. Gluck a entièrement négligée, & qui contribue ſingulièrement à faire de la muſique vraiment théatrale, c'eſt la différence marquée du genre de chant de chacun de ſes perſonnages. Je n'ai vu dans aucune autre muſique autant d'égard à la vérité des caractères qui a tant de part à l'effet vraiment dramatique dans toutes les eſpèces de drames. Dans tous les airs que chante Roland, j'ai remarqué une fierté, une force de touche ſingulière, j'y ai reconnu d'une manière frappante, ce courage noble, altier & intrépide qui diſtingue Roland dans l'Arioſte. Ses chants même les plus gracieux, l'air *De l'aimable objet qui m'enchante* le monologue *Ah ! j'attendrai long-temps*, le duo *Mon cœur libre encore* conſervent ce caractère, & y réuniſſent ſans l'altérer & ſans lui nuire les expreſſions moins ſévères de la tendreſſe. C'eſt l'amour de Roland, c'eſt un amour bruſque, impétueux, bouillant, haut comme lui. Tous les airs de Médor an-

noncent la réſerve & le reſpect ; par-tout c'eſt le ton d'un Amant ſoumis & timide qui ſent la diſproportion de ſon rang à celui de l'objet aimé. Les airs d'Angélique annoncent tous une Princeſſe tendre & voluptueuſe en même-temps, car cette nuance délicate eſt ſentie. Envain diroit-on qu'*il y a dans ces obſervations une affectation marquée*, *une manière minutieuſe de louer & d'approfondir des choſes qui, ſi elles étoient fortement ſenties, n'auroient pas beſoin de ces recherches d'expreſſion, de ces petites nuances dans le détail peu faites pour le grand talent.* C'eſt ce que je me diſois à moi-même en liſant dans le temps les obſervations de M. de la Harpe ſur Roland *prodiguées*, ajoutois-je, *pour faire obſerver au ſpectateur ce qui lui auroit ſans doute échappé, s'il n'eût été prévenu d'avance.* Je ſens maintenant combien j'avois tort, combien même il étoit néceſſaire d'oppoſer des obſervations pareilles à la prévention dédaigneuſe de gens qui jugeoient ſans entendre.

Ce qui importoit le plus à M. Piccinni étoit de faire de la muſique théatrale; pathétique, c'eſt autre choſe ; ſi les paroles ne le ſont pas, la muſique ne doit pas l'être. L'effet théatral, je parle pour la muſique ſeulement, conſiſte à rendre fidèlement & avec l'énergie convenable les ſentimens du Poëme, à obſerver les nuances, les gradations, les oppoſitions que le Poëte a ménagées, à ſuppléer même, ſans ceſſer d'être fidèle, à celles qu'il auroit oublié d'indiquer. Ce principe eſt inconteſtable, & je crois que c'eſt tout ce que le Muſicien peut mettre du ſien

pour cet effet. Si le chant de M. Gluck pouvoit par quelqu'autre moyen nous donner un modèle de ce prétendu chant dramatique qui eſt la chimère de ſes partiſans encore plus que la ſienne, à la bonne heure: mais j'avoue que ce que je nommois noble ſimplicité n'eſt que pauvreté & impuiſſance: car pourquoi ſes morceaux les plus expreſſifs ſont-ils ſouvent les plus chantans? Pourquoi lui arrive-t-il ſouvent de ſentir faux ou à demi?

Dans l'Opéra de Roland, il n'y a pas un trait de chant qui ne ſoit adapté aux paroles, à la ſituation, au caractère avec une juſteſſe bien rare à ce point chez M. Gluck. Le premier air *Quel trouble hélas! quelle rigueur* eſt plein d'une expreſſion vraie, touchante & graduée. J'ai remarqué dans pluſieurs airs de M. Piccinni une choſe que je lui crois propre, c'eſt de rendre chantantes & agréables pour l'oreille, de faire entrer ſans affectation dans le cours d'un air les inflexions de la déclamation. Le chant des paroles *Ne ceſſerez-vous pas* en eſt un exemple. Comme l'expreſſion de ces paroles eſt développée! Comme il fait ſervir à la grande expreſſion une roulade paſſagère! Il réaliſe ce qui, exprimé auſſi généralement qu'il l'eſt dans le Dictionnaire de muſique, me paroiſſoit un paradoxe, que la roulade eſt dans la muſique ce que l'interjection eſt dans le diſcours, une ſuite de ſons inarticulés arrachés par le ſentiment. C'eſt encore un mérite que je crois que M. Piccinni partage avec peu de Maîtres.

L'air *Oui je le dois, je ſuis Reine* eſt admirable.

Le ton de fierté qui débute fait ſans dureté le contraſte le plus vrai avec celui qui accentue les paroles *Du doux penchant qui m'entraîne.* Le regret que doit exciter dans l'ame d'Angélique l'idée de ce penchant qu'elle veut ſacrifier, eſt rendu par un chant voluptueux bientôt interrompu par le chant plus entrecoupé & plus bruſque des paroles *Oui, je dois me garantir.* Il rentre ſans efforts dans le premier ſentiment ſur le vers *Mais pourrois-je y conſentir*, & entremêle juſqu'au bout ces nuances oppoſées avec le ſentiment le plus exquis. Je ſens dans cet air que cette période que je ridiculiſois ſert à effacer le contraſte trop dur des idées oppoſées qui tourmentent Angélique, & à rappeller par ſon enſemble la ſituation qui eſt leur commun réſultat. Tout cela eſt lié, vrai, franc, parce que cela eſt ſenti. Ce n'eſt pas un Artiſte qui compoſe, c'eſt un homme ſenſible qui parle.

L'air *Je renonce à ce que j'aime* eſt de la mélancolie la plus voluptueuſe. C'eſt le ton d'une femme qui cherche encore à ſe rappeller les douceurs d'une tendreſſe mal étouffée, qui ſe ſéduit encore elle-même ſans s'en appercevoir, & pour qui des idées de douleur deviennent par leur objet des idées de volupté. Quelle ame, quelle mélodie auſſi attendriſſante, auſſi vraie qu'enchantereſſe ſur les vers *Non Médor, c'eſt ton Amante, &c.*

Le récitatif obligé de Médor eſt d'une grande vérité. Les ritournelles en ſont mélancoliques & délicieuſes. L'air qui ſuit, *Je la verrai, c'eſt aſſez pour*

ma

ma flamme eſt ſublime. Tout y eſt varié, nuancé, oppoſé avec la ſenſibilité la plus vraie. Rien de plus touchant que le mineur & ſur-tout les vers *Mais à ma mort que ſon cœur ſoit ſenſible*, *&c.* On croit entendre Médor lui-même.

Quel délicieux air que celui *Vous ſervir eſt ma ſeule envie !* Comme il eſt vrai, expreſſif & naturel ! Dans la même ſcène eſt le ſublime duo *Soyez heureux loin d'elle !* Quel pathétique ! quelle force ! quelle vérité ! comme les à parté, les inſtances de Médor, les cris de douleur qui terminent ſont expreſſifs ! Tout cela eſt un, tout cela eſt vraiment dramatique, rien dans M. Gluck n'approche de ce duo pour l'effet théatral, & je ne parle pas du genre de ſtyle.

C'eſt cependant d'un morceau pareil qu'on a oſé dire que ſon ſuccès au Concert prouvoit qu'il n'étoit pas fait pour la ſcène. Il eſt vrai que ceux qui l'ont dit ſe ſont attiré des vérités dures, publiées par eux-mêmes dans le N°. 46 du Journal de Paris de l'année 1778. Mais je ne conçois pas comment ces Meſſieurs ont pu recevoir & inſérer une lettre pareille, eux qui en ont refuſé de bien moins déſagréables. N'en auroient-ils pas ſenti la conſéquence, ou plutôt auroient-ils cru par un acte ſi ſingulier d'impartialité pallier une mauvaiſe volonté trop marquée dans leur compte rendu ? Cela ſeroit un peu gauche. Il faut avouer que les Journaliſtes entendent bien mal leurs intérêts. On ne les placeroit pas au dernier rang de la littérature ; on ne ſe dé-

goûteroit pas de jour en jour de les lire, si dans le nombre infini de Journaux qui circulent dans l'Europe, il s'en trouvoit seulement dix qui, se bornant à être les correspondans utiles des Sciences, des Lettres & des Arts, fussent plus jaloux de mériter l'estime des honnêtes gens que d'amuser la malignité de l'ennui, en servant de petites haines & des cabales indécentes. Ceci soit dit entre nous, car ils ne me pardonneroient pas d'avoir dit tout haut ce que tout le monde pense. Je ne vous parlerois pas d'une chose si vieille, que je n'avois garde de trop approfondir dans le temps, si le hasard, en faisant d'autres recherches dans la collection de ces feuilles, ne m'eût offert cette preuve de la cabale dont je ne sentois pas que j'étois le ministre.

Tout le récitatif qui lie ces différens airs est bien fait, placé à propos, expressif où il doit l'être, & à quelques endroits près où les paroles sont absolument sans caractère, intéressant & théatral.

La scène des Amans fortunés est délicieuse. Les chœurs, les airs de danse, tont y respire la volupté. On a bien eu raison dans le temps des premières répétitions de cet Opéra de dire que si la Musique pouvoit exciter les passions, c'étoit avec des chants pareils. Les airs de danse sont liés & ont tous un caractère plus marqué, plus fondu & plus un que ceux de M. Gluck.

L'air *Non je ne cherche plus cette source terrible* est d'une volupté, d'un délicieux, d'une finesse dont je ne croyois pas la Musique susceptible. Pas un

trait de chant qui ne fasse image. Toujours la vérité unie aux graces, l'enchantement à l'illusion. Tous ces airs sont à leur place, dans la situation, & singulièrement variés.

Enfin Roland paroît. Le ton de l'air *Tu sais ce que j'ai fait pour elle* tranche fortement sur tout ce qui précède. A la première fois que paroît le vers *Et tu vois quel en est le prix*, M. Piccinni a placé un de ces traits d'inflexion déclamatoire qu'il emploie d'une manière si heureuse. Ce vers ne reparoît que pour ajouter encore à l'expression de ce trait. Dans cet air la période suit le sentiment, se précipite avec lui, rentre avec lui, s'élève avec lui sans l'abandonner un instant. C'est pour les Artistes qui ne sentent pas, qu'elle est imcompatible avec la passion. Dans les mains d'un homme tel que M. Piccinni, c'est une cire obéissante qui prend toutes les formes & se prête à tout.

Ceux qui ont dit que la musique de M. Piccinni n'étoit pas théatrale, n'écoutoient pas sans doute lors du début de l'air *Je me reconnois*. Comme la noble indignation du Héros est rendue par ce chant brusque qui part sans ritournelle : comme dans cet air admirable la variété des chants sert à la variété de l'expression ! Je me rappelle qu'en société on me disoit un jour que cet air étoit un air de table ; l'agréable plaisant qui disoit cela alla jusqu'à y ajouter des paroles de cabaret, & moi je riois bonnement.

Rien de plus voluptueux & de plus tendre que

l'air charmant *C'eſt l'Amour qui prend ſoin lui-même.* M. Gluck n'a à citer dans ce genre que l'accompagnement du monologue *Plus j'obſerve ces lieux* dans Armide, & c'eſt bien loin du tableau enchanté que nous offre le morceau d'Angélique. Avec quel art, quel goût, & quelle magie le murmure délicieux de cette onde conſacrée à l'Amour s'unit à la mélancolie qui doit régner ſur les vers *Mais je n'y vois pas ce que j'aime, &c.* à la paſſion qui arrache à Angélique celui *Ah! qu'il vienne avec moi, &c.*! Avec quelle aiſance un ſentiment conduit à l'autre!

Je ne ferois que répéter les mêmes éloges ſur l'air *Je vivrai ſi c'eſt votre envie.* Si Médor avoit avec Angélique un ton auſſi touchant, il étoit trop dangereux pour ne pas rendre la belle Reine du Cathai excuſable. Quelle nobleſſe, quelle expreſſion, quelle vérité dans l'air *J'abandonne ma gloire & la laiſſe ternir!* chaque penſée a ſon mot propre; & tout eſt d'accord, tout eſt enchaîné. Je ne m'étonne plus ſi après avoir entendu cette muſique vous faiſiez ſi ſouvent retentir à mes oreilles le mot de *placage* à propos de celle de M. Gluck.

Le duo *Mon cœur libre encore* eſt plein d'effet, de graces & de chaleur. Toute cette Muſique me prouve ce que je ne voulois pas entendre que le ſentiment du vrai eſt inſéparable du goût du beau.

On ne peut rien reprocher à l'ariette *En butte aux fureurs de l'orage* ſinon qu'on peut s'en paſſer & que c'eſt une ariette de bravoure. Elle eſt du chant le plus agréable, & ſi vous en ôtez les roulades qui

ſont de convention, de l'expreſſion la plus vraie. Du reſte, cette ariette eſt bien à la place où on l'a miſe, & c'eſt dans ces cas ſeuls que je puis ſouffrir un air de ce genre.

L'air de Roland *De l'aimable objet qui m'enchante* eſt plein de nobleſſe, de ſentiment & de graces. J'y ai remarqué l'expreſſion la plus vraie ùnie à une mélodie charmante ſur les deux vers *Le plus ardent amour s'augmente par le doux plaiſir d'être aimé.* Je remarquerai cependant que dans la repriſe du motif qui eſt à la ſuite de ce trait, le ſens muſical n'eſt pas bien d'accord avec le ſens verbal. Ce motif revient mal-à-propos ſur le ſecond membre de la phraſe qui ſe trouve coupée en deux.

Le beau monologue *Ah ! j'attendrai long-temps* eſt ſublime. On y a fait des objections auxquelles je dois répondre, parce que je les trouve fauſſes. On a prétendu que l'impatience de Roland n'eſt point ſentie & qu'elle devoit l'être, que ce morceau eſt trop tranquille, & exprime plutôt le calme de la nuit que l'ardeur d'un deſir forcené.

D'abord, quand les paroles auroient indiqué plus fortement cette impatience prétendue, c'eût été un contre-ſens abſurde contre le vrai but de cette ſcène que de la trop faire ſentir. L'effet de cette ſcène doit influer ſur la ſuivante, & ſi Roland ſe fût défié d'Angélique, s'il eût témoigné cette impatience vive qui naît de la crainte, cette ſcène ſuivante étoit anticipée, & la ſurpriſe cruelle qui l'attend étant preſſentie, n'eût plus eu d'effet. Loin donc

d'avoir à peindre l'impatience du desir, M. Piccinni devoit peindre le calme d'une espérance que Roland croit bien fondée, & l'impatience ne doit porter que sur des circonstances qu'il n'est pas au pouvoir de Roland de changer ; sur la longueur du jour dont la chûte doit le rendre heureux ; il falloit, il est vrai, l'exprimer, & M. Piccinni l'a fait comme il le devoit sur le vers *Quoi le Soleil veut-il luire toujours* : mais il eût été ridicule d'y trop appuyer. Roland avoit assez de courage pour attaquer les monstres du palais d'Alcine, mais trop de bon sens pour vouloir avancer la marche du Soleil. Il étoit bien plus sage à lui de prendre patience &, pour charmer son ennui, de se livrer aux idées voluptueuses rendues avec tant de vérité, d'expression, de noblesse & de graces sur les vers *O nuit ! favorisez*, *&c.* & sur-tout sur ceux *Le charmant objet de mes vœux.* Si l'on a dit que M. Piccinni a cherché à peindre le calme de la nuit, on a eu raison de répondre que c'étoit plutôt une satyre qu'un éloge. M. Piccinni a une sensibilité trop vraie pour courir après l'accessoire & oublier le principal, &, parce qu'il voit le mot *nuit* peindre le calme de la nuit avec les couleurs les mieux décidées de l'espérance & de l'amour qui se croit au moment d'être heureux.

Le récitatif qui suit est d'une vérité singulière. Les agitations de Roland à la vue des mots tracés sur la grotte, la manière dont il cherche à se flatter, la crainte, les soupçons dont il ne peut se défendre,

les mouvemens brusques & fiers que lui inspire l'outrage qu'il appréhende, tout cela est rendu avec un sentiment, une noblesse, & une intelligence supérieures.

Quel agréable contraste que la pastorale qui suit ! Comme M. Piccinni est à son aise dans tous les genres ! Comme il sait être naïf sans bassesse, simple sans pauvreté ! Quelle finesse de sentiment dans ces couplets *Quand des riches bords de la Seine*, &c. L'opposition qui se trouve entre le ton de Roland & celui des Bergers lorsqu'ils lui apprennent son malheur, loin d'être dure, est si bien ménagée qu'elle produit l'illusion la plus complette.

Toute la scène qui suit est admirable, c'est avec une énergie étonnante que les fureurs de Roland sont rendues par le superbe monologue *Ah ! je suis descendu dans la nuit du tombeau !* Avec quelle force les cris du désespoir sont retracés ! comme la symphonie qui accompagne le muet délire de Roland est effrayante, & comme toute cette scène est couronnée par la sublime ariette *Que me veux-tu spectre effroyable !* Rien dans M. Gluck n'est aussi théatral, aussi vrai, aussi tragique. Je ne parle pas de la pureté du style & de la sagesse des effets. C'est à un Artiste plutôt qu'à un Amateur à sentir quelle différence il y a entre des *crescendo* pédantesques adaptés à une harmonie froide par elle-même, & l'harmonie la plus pure, la plus simple & la plus expressive, sans charlatanerie & sans effort ; entre une expression qui ne tient qu'à la précision de l'orchestre &

une expreſſion qui naît du fond même de la choſe.

Cette ariette *Que me veux-tu* ? me tourmente & me pourſuit par-tout. Toutes les fois que je l'entends, j'oublie l'orcheſtre, l'acteur, les ſpectateurs ; j'éprouve le délire de Roland, je ne vois que lui. Mais par quel charme inconcevable M. Piccinni réunit-il à des tableaux ſi fiers, ſi terribles, ſi vrais, le goût le plus pur ? L'oreille eſt encore ſatisfaite. C'eſt un déſordre, mais c'eſt le déſordre le plus beau qu'il ſoit poſſible d'entendre. Comme ces traits d'orcheſtre ténébreux, coupés, haletans, s'uniſſent au chant vocal & le font reſſortir ! Quel tableau ! Quelle vigueur ! Quelle vérité ! & comme l'harmonie délicieuſe, raviſſante, céleſte qui annonce l'arrivée de Logiſtille contraſte ſans dureté avec ce tableau! Comme l'un naît de l'autre ! Comme cela eſt ſenti ! Le dernier chœur eſt ſuperbe, & ce qui précède ne le déprime pas.

Je ne conçois pas comment on peut refuſer le titre de dramatique à une muſique auſſi admirable. Ne peut-on mériter cet éloge qu'au prix du bon goût, & la perfection des détails, quoique fondus dans l'enſemble le mieux ſenti, ſera-t-elle une raiſon pour dire que Roland n'eſt pas dramatique ? Ce n'eſt qu'en France, ce n'eſt qu'au ſein du fanatiſme le plus biſarre & le plus frivole qu'on peut juger ainſi les Arts.

Pour moi, je ne me laſſe pas d'admirer avec quelle intelligence M. Piccinni a conduit le ſpectateur de ſentiment en ſentiment, d'intérêt en in-

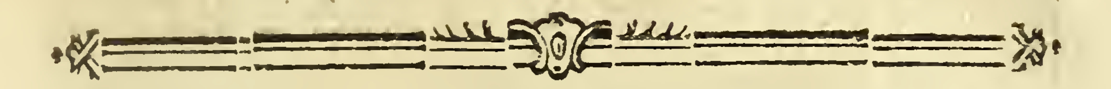
térêt ; comme il a gradué l'effet de ſa muſique ; comme non ſeulement chaque ſcène eſt ſentie ; mais encore ſes rapports avec l'enſemble général du ſujet, comme tous les airs, tous les récitatifs, tous les ballets, tous les chœurs tendent à rappeller cet enſemble, comme tous ces grouppes particuliers finiſſent par former un grouppe total où tout eſt d'accord, tout eſt vrai, où chaque détail fait valoir ceux qui l'entourent. Voilà ce qu'il faut vraiment appeller de la muſique dramatique. L'ame ſatisfaite ſe plaît à ſe repoſer à chaque ſtation : arrivée enfin au point d'où elle les voit toutes, tous les plaiſirs qu'elle a éprouvés reviennent en foule l'aſſaillir. Elle peut emporter avec elle cette volupté qu'elle a goûtée au ſpectacle ; facile à retenir par les charmes d'une mélodie enchantereſſe, cette muſique lui parle encore délicieuſement dans le calme du cabinet : dans les routes ſolitaires d'un bois ſauvage, dans le fond d'une grotte champêtre ombragée par des chênes touffus, elle croit entendre le murmure de la fontaine enchantée, tous les objets de la nature lui rappellent le plaiſir qu'elle a éprouvé, & ce plaiſir ajoute à leurs charmes. Voilà quels ſont les effets du vrai beau. Ses impreſſions ſont durables, & j'aime moins ce dont je ne puis jouir qu'en certains lieux & à de certaines heures, que ce qui me procure par-tout une ſource de jouiſſances.

Voilà ma tâche faite, mon cher. Vous devez être content, & moi je le ſuis au moins autant que vous. Vous n'avez gagné à ma converſion qu'une ſatis-

faction d'amour-propre, & moi j'y ai gagné des plaisirs dont je n'avois pas d'idée. Revenez vîte les partager avec moi. Ils me deviendront encore plus précieux.

Je suis, &c.





CINQUIÈME ENTRETIEN.

ORONTE. Enfin vous voilà de retour. Depuis ma dernière lettre, mon enthousiasme n'a fait que croître. Vous connoissez la Marquise : mon gluckisme m'avoit un peu brouillé avec elle. C'étoient entre nous des querelles sans fin; maintenant nous sommes au mieux. Elle m'a emmené à la campagne, & nous n'avons eu garde d'oublier la partition de Roland. Nous avons fait des concerts : il y avoit plusieurs Amateurs, quelques-uns Gluckistes : mais la Marquise a parlé, & ils ont oublié soudain la répugnance qu'ils ont, non-seulement à exécuter ou entendre exécuter cette musique, mais même à jetter les yeux dessus & à en parler. Il a fallu bon gré malgré qu'ils aident à nos plaisirs.

ERASTE. Vous avez donc beaucoup exécuté ?

ORONTE. Nous n'avons fait que cela, & nous ne nous sommes pas ennuyés un instant.

ERASTE. Vos anciens camarades ne vous ont rien dit sur votre apostasie ?

ORONTE. Je m'étois d'abord affiché hautement, & la politesse qui règne dans cette société, les a sans doute empêchés de m'en beaucoup parler. A force d'exécuter cette musique, ils sont parvenus à la trouver charmante, mais toujours peu théatrale. Comme ils m'avoient ménagé, je les ai ménagés

auſſi, & nous ne ſommes pas entrés là-deſſus en dicuſſion réglée.

Eraste. C'eſt-là leur dernier retranchement, & vous ſavez ce dont nous ſommes convenus à ce ſujet. Une choſe à laquelle aucun de ces Meſſieurs ne ſonge & qui réduit à bien peu de choſe la gloire de leur Artiſte favori, c'eſt que l'effet théatral dépend très-peu du Muſicien. Pour peu qu'on y veuille faire attention, on ſent que cet effet eſt tout entier dans l'enchaînement, les oppoſitions & les rapports des tableaux préſentés par le poëme. Que ces tableaux ſoient découſus, ſans liaiſon, ſans nuances; plus la muſique ſera vraie & propre aux paroles, moins il y aura d'effet théatral. Si le poëme au contraire eſt bien fait, à moins que le Muſicien ne faſſe des contre-ſens, cet effet s'y trouvera toujours.

Oronte. Ce que vous dites eſt très-vrai. On peut en conclure qu'il n'y a pas de muſique abſolument dramatique, & que le Muſicien n'a d'autre tâche à remplir que de bien rendre ſon poëme; que du reſte ſa manière Italienne, Gluckiſte ou Françoiſe fait très-peu à l'enſemble, & ne peut être appréciée qu'intrinſéquement & ſans aucun rapport à l'effet général.

Eraste. Attendez, vous allez un peu loin, ce me ſemble. Souvent dans un poëme bien fait, compoſé par un Poëte qui connoît toutes les reſſources de la Muſique, & qui ſait les ménager à propos, il peut y avoir pour le Muſicien quelque choſe de plus à faire que de rendre ſes paroles. Il faut qu'il

faſſe bien attention à la ſituation de ſes Héros, car il peut ſe faire qu'un chant qui auroit été convenable, par exemple, à un certain *addio* ne ſeroit pas propre à un autre *addio* dont les ſentimens & les paroles ſeroient les mêmes, mais la ſituation différente. Il faut qu'il ſache comparer l'intérêt que doivent avoir les différentes ſituations afin de graduer ſa muſique & de la faire marcher comme l'intérêt du poëme; il faut qu'il ſente & apprécie l'importance ou l'influence que doit avoir tel ou tel ſentiment afin de le faire valoir à proportion de cette importance : il faut de plus qu'il ſaiſiſſe bien le caractère propre de chacun de ſes perſonnages, qu'il l'établiſſe & qu'il n'en ſorte pas. Dans quelque ſituation que ce ſoit, le ton d'une Armide n'eſt pas le ton d'une Didon, celui d'un Achille n'eſt pas celui d'un Orphée, pas même celui d'un Agamemnon ou d'un Roland. Un Artiſte ſenſible & qui a étudié le cœur humain, ſait qu'il n'y a pas deux caractères pareils, deux ſituations ſemblables dans la Nature. Pénétré de cette vérité, s'il eſt doué d'un génie heureux & fécond, il ne ſe répétera jamais ni ne ſera expoſé à piller. Tout ce qu'il fera ſera toujours neuf & original autant que vrai. C'eſt-là l'écueil de bien des Muſiciens, je l'avoue, mais auſſi c'eſt la partie la plus ſublime de cet Art enchanteur. Un Artiſte qui trouve dans ſon génie les nuances innombrables des paſſions, peut ſe vanter d'avoir porté l'Art à ſa perfection. Tant de grands hommes y ont échoué que leurs fautes ſublimes ont conduit bien des con-

noiſſeurs à ôter à la Muſique le plus beau de ſes droits, celui d'avoir un ſens fixe & déterminé qui ne ſoit aucunement arbitraire.

Oronte. A dire le vrai, j'ai vu bien des gens l'aſſurer, & je vous avouerai que j'aurois aſſez de penchant à le croire.

Eraste. N'eſt-ce pas ſe contredire que de trouver que telle Muſique eſt propre aux paroles, & d'avancer enſuite comme un principe général que la Muſique a un ſens arbitraire? Pour refuſer à la Muſique une qualité auſſi précieuſe, il faudroit prouver qu'elle ne ſe rencontre dans aucun morceau exiſtant, & même qu'il eſt impoſſible qu'elle s'y rencontre. Or on peut citer un nombre infini d'exemples où le ſens eſt ſingulièrement déterminé. Les airs de Roland *Tu ſais ce que j'ai fait pour elle*, *J'abandonne ma gloire*, *Je vivrai ſi c'eſt votre envie*, le duo *Soyez heureux loin d'elle* & ſur-tout l'allégro en à parté *Je ſens que je l'adore*, tous les airs de la *Buona figliuola*, l'air de la Servante Maîtreſſe *Ne fait-il pas la mine*, Celui de l'Ami de la Maiſon *Je ſuis de vous très-mécontente* & une infinité d'autres ont, indépendamment des paroles, un ſens fixe & vrai. Cela ſe retrouve, ce qui eſt bien fort, juſques dans la Muſique inſtrumentale. Exécutez la Sonate 5[e] de l'Œuvre V de Boccherini, vous y ſentirez tous les mouvemens d'une femme qui demande & qui emploie tour à tour la douceur & le reproche. On a preſque envie d'y mettre des paroles; cent fois exécutée, elle offre toujours le même ſens & la même

image. Il en eſt de même du largo de la troiſième Sonate du même Œuvre, qui exprime ſingulièrement l'atteinte d'une douleur ſombre & profonde, & d'une infinité d'autres morceaux que je n'ai pas préſens à la mémoire. Tartini exigeoit de ſes élèves qu'ils allâſſent à l'ame, & moi je ne regarde une muſique comme parfaite que lorſqu'elle me dit quelque choſe que j'entends.

Une des choſes que l'on peut dire à l'éloge de M. Piccinni, c'eſt que de tous les Maîtres actuels, il eſt celui qui a pouſſé le plus loin cette vérité d'expreſſion ſi précieuſe & ſi rare. Ses ouvrages fourmillent d'exemples qui le prouvent, & le Prince Beloſelski lui accordoit avant moi cet avantage. Il ne fait pas comme tant d'autres qui courent après l'effet & qui le cherchent quelquefois aux dépens de la vérité. La vérité & l'expreſſion devroient être ſynonymes en Muſique, & ne le ſont plus guères que chez lui. Si les paroles diſent peu, il aime mieux ne rendre que ce qu'elles diſent que de faire des effets qui ſeroient déplacés, & qu'il réſerve pour les endroits qui en ſont ſuſceptibles. Auſſi on peut remarquer en général que, ſi quelques-uns de ſes opéras intéreſſent moins que d'autres, il n'y a rien de ſa faute, & que c'eſt uniquement au poëme qu'il faut s'en prendre. Preſque tous les Maîtres d'Italie ſont remplis de morceaux ſublimes, mais il n'en eſt point qui ſoit auſſi conſtamment vrai que lui. Ils abandonnent ſouvent le tableau qu'ils ont commencé & y introduiſent des détails abſolument étrangers. A la

vérité ces inégalités ſont encore bien ſupérieures à celles de M. Gluck. S'il n'y a pas de liaiſon de ſentiment, il y a du moins une liaiſon muſicale qui, aidée par les chants les plus heureux, ſéduit quelques fois au point de faire oublier à l'Auditeur ce que l'Artiſte a oublié lui-même. On le leur pardonne, il eſt vrai, comme on pardonne à Raphaël d'avoir fait entrer dans un même tableau des figures admirables, mais incompatibles.

ORONTE. La comparaiſon eſt à l'avantage de Raphaël ; on lui demandoit ces figures en lui commandant le tableau ; mais qui eſt-ce qui demande au Muſicien ces écarts, ces roulades qui dans les ſituations les plus intéreſſantes interrompent l'ariette la plus énergique ? M. Piccinni lui-même n'en eſt pas exempt.

ERASTE. C'eſt un défaut dont je ne chercherai point à juſtifier la Muſique Italienne. C'eſt l'abus de l'Art & la ſuite des circonſtances. Dans ce pays, non-ſeulement on a perfectionné la Muſique, mais encore ſes acceſſoires. Le goût du chant, la culture de la voix, le jeu des inſtrumens ont été portés à un point ſingulier de perfection par un nombre infini de virtuoſes célèbres. Ce nouveau genre de beautés, quoiqu'eſſentiel au progrès de l'Art, amena bientôt des inconvéniens. L'attention ſe tourna de ce côté avec la vivacité naturelle au climat. Les applaudiſſemens exceſſifs prodigués à un chanteur, à un violon, conduiſirent bientôt les chanteurs & les violons à vouloir aſſervir le compoſiteur loin de ſe

borner

borner à rendre sa musique. Tel Acteur désiré avec impatience sur un théatre exigea pour y jouer des airs faits exprès pour lui. Il fallut lui composer des airs de bravoure qui se multiplièrent jusqu'à l'extravagance. Ces airs devinrent si essentiels que les compositeurs furent souvent forcés d'en faire sur les paroles qui les pouvoient le moins supporter. Ces compositeurs ont enfin pris leur parti & ont sacrifié la vraisemblance à ce goût de caprice. J'ai peine à croire qu'ils aient cédé de bon gré. Jomelli s'en est plaint & M. Piccinni aussi, mais ils ne pouvoient ni ne devoient y résister. Les chanteurs en sont venus jusqu'à dénaturer, à changer même les ariettes qu'ils ne trouvoient pas assez brillantes, il a fallu que le compositeur se prêtât à leur caprice ou qu'il renonçât à entendre exécuter sa musique.

Un autre défaut de l'Opéra en Italie, est la coupe symétrique & uniforme des poëmes. Je ne sais si cette forme est dûe à la coutume générale dans ce pays, de regarder le théatre comme un rendez-vous de société où l'on est bien aise de n'être pas contraint d'accorder une attention soutenue au spectacle, ou si c'est cette coutume qui a donné lieu à la coupe des poëmes.

Oronte. C'est une honte aux Italiens de ne pas sentir un abus pareil, & de ne faire de l'Opéra qu'un espèce de concert. J'en faisois le fondement d'un de mes grands reproches à la musique Italienne : je sens maintenant que ce n'est pas la faute de la musique.

Eraste. Il ne faut cependant pas juger trop sévérement les Italiens là-dessus, non plus que sur tous les autres abus multipliés dans leurs spectacles. Cela tient au caractère de la Nation, & vous savez que le caractère d'un peuple est le produit du climat qu'il habite plus que de la réflexion. Leur sang plus fluide circule avec plus de rapidité dans leurs veines, leurs passions sont plus vives & moins raisonnées que les nôtres. Ils sont par rapport à nous ce que nous sommes aux peuples du Nord. Leur manière de jouir différente de la nôtre veut de l'exagéré & ne connoît ni l'application ni le raisonnement. Appellez cela inconséquence, caprice si vous voulez, ils ne le nomment pas de même : quoiqu'il en soit, les deux Nations s'accusent réciproquement de ne pas connoître le plaisir. Vous devez sentir que le procès est interminable, & qu'il n'est pas d'arbitre pour le juger, parce que tous ceux que l'on pourroit choisir, auroient leur manière de sentir différente & particulière. Il n'en est pas moins vrai qu'aux défauts près qui tiennent uniquement à la forme du poëme, leur musique est seule capable des grands effets dramatiques, seule digne de parler au cœur & de plaire à l'oreille.

Vous avez vu dans Roland que M. Piccinni a mis dans sa musique un ensemble, une liaison, des rapports à peine indiqués dans le poëme, que tous ses chants sont contrastés & variés avec une délicatesse & une vérité singulières ; qu'il sait se plier à tout ; que ses airs d'Angélique & de Médor

respirent la volupté & la tendresse la plus vive, qu'il passe sans effort aux accens les plus nobles, à l'harmonie la plus imposante dans les airs de Roland, au naïf le plus enchanteur, à la simplicité la plus vraie dans sa pastorale, aux plus grands effets tragiques, à l'expression la plus pathéthique dans le beau duo *Vivez heureux loin d'elle*, & la plus terrible dans l'air *Que me veux-tu?* Son harmonie vraie & pure accompagne le chant, le renforce, dialogue avec lui, produit tous les effets les plus séduisans du clair obscur & de la couleur, sans travail, sans rudesse; son orchestre sent, tout est sentiment chez lui; pas un trait même dans les parties les plus subordonnées de son accompagnement qui n'ait son expression particulière, & qui n'ajoute un trait au tableau. Quelles jouissances ne nous promet pas cette Musique adaptée à des sujets plus liés, plus intéressans, plus faits pour remuer que celui de Roland?

Oronte. Je ne conçois pas comment tant de gens ont pu se dissimuler les beautés de cet Opéra.

Eraste. J'ose assurer qu'il n'est pas encore arrivé à M. Piccinni de manquer un tableau ou d'oublier un effet. Je connois beaucoup de ses productions, & je défie que l'on me cite un exemple qui contredise ce que j'avance.

Oronte. Comme les cœurs sensibles se reconnoissent dans sa musique! Il parle à l'ame, parce qu'il en a une; & avec cela combien d'autres mérites ajoute-t-il à l'expression & à la vérité! Il est

allé dans Roland jusqu'à faire valoir les finesses de la langue & à observer la prosodie plus que nos Artistes, & Rousseau lui-même. Et cependant dans quelles circonstances a-t-il composé cet Opéra? Arrivé en France de la veille, accueilli par un petit nombre d'amis qu'il n'avoit jamais vus, intimidé par les murmures orageux d'une cabale fougueuse & dominante, modeste & timide par caractère, on lui présentoit un poëme écrit dans une langue qu'il n'entendoit pas; le peuple, le spectacle, ces querelles, cette animosité si déplacée, tout étoit nouveau pour lui; tout ce qui pouvoit glacer le génie l'environnoit; il a travaillé sur les traductions verbales & sur les gestes du Poëte, au milieu des dégoûts, des craintes, des petites vexations que lui faisoit essuyer à chaque instant la cabale allarmée: & malgré tout cela, il a tiré d'un poëme froid & sans effet un parti que ses enthousiastes les plus décidés n'attendoient pas d'un premier ouvrage. Il n'avoit que son génie, & il a triomphé.

Eraste. Dans ce temps je ne connoissois que M. Gluck, & j'étois tout à lui. J'entendois murmurer de toutes parts autour de moi, j'entendois dire.... tout ce que l'on a dit depuis, car ces Messieurs étoient si bien intentionnés qu'ils savoient déja tout ce qu'ils auroient à dire, & cela sans avoir rien entendu. Cela me faisoit de la peine : vous savez que malgré mon enthousiasme pour M. Gluck, je vous disois : voyons, écoutons; il est impossible qu'un homme illustré par vingt ans de succès bril-

fans nous donne du médiocre : pourquoi se refuser à une jouissance ? Loin de penser ainsi, ils sembloient craindre cette musique comme Ulysse craignoit le chant des Syrènes, ils se bouchoient les oreilles comme lui. Frivoles François, encore si vous ne l'étiez qu'en musique !

ORONTE. Telle est notre fureur de généraliser & de faire des systêmes. Nous avons tout de suite cru qu'il n'y avoit pas d'autre musique que celle qui après le long sommeil de cet Art en France venoit retentir sur le théatre de l'Opéra. Il en est de cela comme de la théorie que les amateurs de la musique Italienne avoient déja bâtie, & que les premiers défenseurs de M. Piccinni opposoient à M. Gluck, en disant que l'effet de cette musique étoit tout entier dans la forme des airs Italiens. Je vous avoue que cette raison frivole alléguée plutôt que tant d'autres que vous m'avez fait sentir depuis, n'a pas peu contribué à me retenir dans mon Gluckisme.

ERASTE. Elle étoit en effet sujette aux objections qui l'ont ridiculisée. Mais le défenseur de M. Gluck en terrassant ce faux principe, s'est enferré lui-même. *Cette musique*, disoit-il, *qui faisoit pleurer les Grecs, ces chœurs de la tragédie ancienne*, *ce* Stabat *de Pergolèse*, *ces adagios si touchans*, *ces récitatifs obligés*, *ce rans de vaches*, *&c. étoient-ils des airs ?* Eh ! non, ce n'en étoit pas. Mais falloit-il en conclure que des airs nuisent à l'expression ? La question n'a été discutée de part ni d'autre comme elle devoit l'être ; on l'éludoit, & M. Fabre est le

ſeul que je connoiſſe qui, par une lettre inſérée dans le Journal de Paris du 16 Octobre 1777, ait levé un coin du voile qui cachoit le vrai point qu'il falloit agiter, lorſqu'il demandoit ſi poliment & ſi modeſtement à M. Gluck, s'il croyoit qu'après que le récitatif obligé avoit épuiſé tous les mouvemens irréguliers, convulſifs & entrecoupés de la paſſion, un air périodique bien fait & bien expreſſif ne pouvoit pas exprimer de la manière la plus théatrale le ſentiment unique de douleur ou de joie qui étoit le réſultat des mouvemens antérieurs propres au ſeul monologue.

Oronte. Il ſemble que M. Gluck ait été effrayé de cette lettre : il ſe ſentoit arracher le maſque. Cette lettre éloquente où il rappelle avec tant de chaleur ſes chagrins & ſes triomphes paſſés, où il prie ſi humblement l'Anonyme de Vaugirard de venir à ſon ſecours, a ſuivi de bien près celle de M. Fabre. Mais pourquoi n'a-t-il pas répondu ou fait répondre à une autre lettre ſignée *Mélophile*, dans laquelle, entre pluſieurs bonnes raiſons qu'on a étouffées tant qu'on a pu, on a oſé écrire : *Je crois que la ſeule muſique qui perde tous ſes charmes hors du théatre eſt celle qui, pour s'y ſoutenir, a beſoin de l'intérêt de la ſituation, de la pompe du ſpectacle & de tout le jeu des acteurs ?*

Eraste. Roland avoit paru, & le plan de ces Meſſieurs avoit changé. A cette époque, ils ſe ſont réduits à laiſſer dormir leurs proſélytes ſur les raiſons bonnes ou mauvaiſes qu'ils avoient avancées, de peur qu'à meſure que la Nation s'inſtruiſoit, on ne vînt

enfin à leur dire des choses qu'ils craignent. Ils ont pris le parti plus adroit de paroître respecter à l'excès l'opinion publique & de ne plus écrire directement sur cet objet : ils ont feint de regarder la querelle comme jugée, mais ils ont bien suppléé à ce silence : ils n'ont annoncé le succès de la *Buona figliuola* qu'à regret, d'une manière équivoque & en omettant d'abord une circonstance essentielle qu'ils ne pouvoient raisonnablement ignorer ; ils ont mis des gardes à tous les Journaux, à celui même où M. de la Harpe les avoit long-temps combattus ; ils ont tant fait qu'il n'est plus permis de parler hautement contre M. Gluck ou pour M. Piccinni, & mille autres manœuvres sourdes que je pourrois citer, sans songer que tout cela pouvoit dégoûter & renvoyer en Italie l'Artiste habile qui semble vouloir désormais consacrer son génie à nos plaisirs. Mais il est plus affligeant qu'amusant pour moi de songer que dans une matière pareille où la liberté devroit être entière, on veuille employer toutes les ruses de l'esprit de parti & tout l'emportement du fanatisme & de l'intolérance. Revenons aux objections de l'Anonyme.

Je répondrai que nous ne connoissons pas la musique Grecque, & que, à supposer même qu'elle fît sur les Auditeurs une autre impression que celle que font tous les Arts dans leur enfance, sur-tout chez des peuples naturellement exagérés en tout, il seroit possible encore que cette musique fût très-loin de ressembler à celle de M. Gluck. Rousseau a indiqué

les causes de l'effet du rans des vaches, ce n'étoit pas la force de la musique de cet air fameux qui attendrissoit les Suisses. Ainsi la musique des anciens & le rans des vaches faisoient contre M. de la Harpe, mais ne faisoient rien pour M. Gluck. Quant au *Stabat* de Pergolèse, à ces adagios, &c. l'Anonyme ne les auroit pas cités, s'il eût songé au tort que ce parallèle peut faire à son protégé. Si la musique d'Iphigénie & d'Alceste étoit comparable à celle-là, à la bonne heure, mais quelle différence ! C'est cependant de la musique italienne que ce *Stabat*, c'est le même genre de musique que l'Anonyme cherche à ridiculiser. C'est ce même genre auquel M. Gluck ne sera jamais en état d'atteindre, que l'on retrouve dans la musique de M. Piccinni & de ses rivaux en Italie, soit sous la forme d'air, soit sous la forme de cavatine, de rondeau, de romance, de récitatif obligé ou de sonate ; car ici, plus que par-tout ailleurs, la forme ne fait rien au fond.

ORONTE. Il est étonnant qu'avec des chefs-d'œuvres pareils, les Italiens soient si peu connoisseurs en musique.

ERASTE. Que voulez-vous ? Ils en sont venus à admirer non ces chefs-d'œuvres, mais le *Soprano* ou la *Prima donna* qui les chante & qui, pour se faire admirer encore plus, ose souvent les dénaturer.

ORONTE. Ils ne méritent pas d'avoir des hommes de talent : mais n'y en aura-t-il jamais que chez eux ? La musique italienne n'existoit pas au temps

de Lulli (*) ; nous les avons devancés dans cette carrière, & cependant ils nous ont furieusement passés. Pourquoi cela ? Pourquoi nos Artistes n'ont-ils pu aller aussi loin qu'eux ? Cela me surprend & cela me fâche.

Eraste. Je crois pouvoir assurer que, graces à la révolution actuelle, nous aurons notre tour. On a attribué cette longue stupeur de la musique en France à deux causes, à notre génie peu musical, & au peu d'harmonie & d'accent de notre langue. Je crois que la première cause n'est pas vraie : nous avons des morceaux de musique nationale qui, à certains égards, peuvent se comparer à la musique italienne. Rameau, Mondonville, Campra n'ont pas toujours été sans expression, sans effet & sans goût. Nous pouvons citer des Opéras comiques charmans, pleins de vérité, de graces & de génie. Quant à la seconde raison, l'harmonie d'une langue contribue peu à échauffer le Musicien qui n'en sent souvent ni l'effet ni le prix. L'accent ne fait pas plus, & même on peut dire qu'une langue sans accent est plus favorable à la musique, parce que les loix de la prosodie asservissent peu l'Artiste, & c'est une entrave de moins. Selon moi, c'est à d'autres causes qu'il faut attribuer ce dont nous nous plaignons.

Quand Louis XIV créa l'Opéra, tous les Arts

(*) Lulli étoit Florentin, il est vrai, mais il vint en France à l'âge de neuf ans.

étoient en mouvement. Lambert charmoit par ses accens ; les Le Sueur, les Poussin, les Le Brun, les Girardon, les Coyzerox, les Bouchardon, les Puget animoient la toile & le marbre, Corneille & Racine avoient ouvert & franchi tout à la fois cette carrière où Voltaire & Crébillon les suivirent depuis. Tous les Arts travailloient chacun de leur côté aux plaisirs d'un Prince qui les honoroit comme on ne les avoit pas encore honorés. L'idée vint de réunir leurs hommages dispersés. On imagina un spectacle où tous concourroient à la fois à charmer tous les sens. L'Opéra François né au milieu de ces fêtes superbes que Louis XIV donnoit à sa Cour, brilla dès sa naissance d'une pompe imposante & bien faite pour séduire ; ce ton une fois donné, on voulut le soutenir. Un Opéra sans spectacle n'eût pas répondu à l'idée que l'on s'en étoit formée. Le génie des Machinistes & des Décorateurs fit sans cesse de nouveaux efforts, la danse fut créée, & bientôt dans chaque Opéra, il fallut de tout.

Pouvoit-on dans un cahos pareil de beautés développer, introduire même les passions de l'ame & les grands effets tragiques ? L'intérêt noyé dans le spectacle, tout au plus brûlant d'un feu passager qu'éteignoit bientôt une machine ou un ballet, fut entièrement sacrifié par le Poëte, & dès-lors par le Musicien ; on n'y songea plus. Envain Quinault & Lulli avoient tenté d'allier quelques belles scènes à ce spectacle ; la musique d'expression n'étant pas l'objet principal fut étouffée dès sa naissance, & n'osa ni ne

put reparoître, malgré les sarcasmes de l'âpre Boileau, l'ennui de la Bruiere & les plaintes des gens de goût qui méprisoient un genre aussi bisarre & aussi inconséquent. L'abus se perpétua, & comme les Arts ne se perfectionnent que par l'exercice, il n'y eut de perfectionné dans l'Opéra que ce que l'on y avoit admis. Aussi avons-nous porté plus loin que les Italiens la musique de danse, la pompe du spectacle, la magie des décorations. Quant à la partie de l'expression musicale, elle fut totalement négligée, & avec elle tous ses accessoires. Les Vinci, les Leo, les Pergolèse, les Durante fûssent-ils nés en France, n'auroient fait sur les poëmes de Fontenelle, de Danchet, de Pellegrin & de Cahusac que ce que firent Baptistin, Campra, Mondonville & Rameau. On n'a rien à exprimer lorsqu'il n'y a rien de peint. Revenons-en là, & convenons une bonne fois que le Poëme fait à l'Opéra plus qu'on ne pense. C'est le dessin du tableau & la musique n'en est que le coloris.

Pendant que nous entassions dans l'Opéra François tout ce faux appareil, tout ce spectacle fait tout au plus pour amuser le peuple ou les enfans, les Poëtes Italiens offroient aux musiciens des tragédies pleines de chaleur & de pathétique. Il étoit bien naturel que les musiciens cherchâssent à exprimer le feu dont ces poëmes les brûloient. Leur génie s'échauffa & les progrès de l'Art furent rapides.

Voilà, selon moi, la vraie cause de la langueur où la musique est restée parmi nous, & de la per-

fection à laquelle eſt parvenue celle d'Italie. Bientôt dans ce pays un Artiſte oſa travailler ſur un poëme déja mis en muſique par ſes rivaux, & ſut colorier la même expreſſion & la même vérité d'un autre ſtyle & d'une autre manière. Cet exemple fut ſuivi & concourut encore à multiplier les chefs-d'œuvres. L'expreſſion muſicale fut analyſée & épuiſée, ſi j'oſe le dire, par les efforts combinés de l'émulation & du génie. Pluſieurs Artiſtes, M. Piccinni ſur-tout dans l'Olympiade & l'Aléxandre, osèrent traiter deux fois le même poëme, & donnèrent par deux chefs-d'œuvres également vrais & également expreſſifs, une idée des reſſources de la muſique. C'eſt dans ce ſens que l'on peut dire que cet Art n'a pas une expreſſion déterminée, ou plus vraiment, qu'il n'a pas rien qu'une manière de peindre le même ſentiment, & qu'il eſt auſſi riche que les autres Arts. Tel ſujet a été traité cent fois par différens Peintres, telle action peut faire le fond de vingt tragédies, pourquoi le même ſentiment ne ſeroit-il pas fidelement retracé de diverſes manières en muſique ?

Tous ces moyens nous ont manqué. Mais maintenant que nous commençons à ſentir tout le pouvoir de la muſique, que nous avons briſé la chaîne du préjugé, que l'on eſt parvenu à s'ennuyer du ſpectacle quand le ſujet ne le demande pas eſſentiellement; ſi nos Poëtes ſecondent cette heureuſe révolution en offrant aux muſiciens des drames pareils à ceux qui créèrent la muſique Italienne, ſinon

pour la forme, au moins pour le fond, ſoyez sûr que nos Artiſtes ſortiront de l'aſſoupiſſement où ils ſont, & que la muſique ſe perfectionnera en France, comme en Italie, avec d'autant plus d'avantage que nous commençons notre courſe à un point bien plus avancé que celui d'où ils étoient partis, & que nous pourrons unir aux chants les plus mélodieux & les plus expreſſifs l'intérêt des ſujets, la vraiſemblance de l'action & l'enſemble du drame.

ORONTE. Je crois que vous oubliez une des principales cauſes des progrès de la muſique en Italie, les conſervatoires & l'excellente méthode qu'on y profeſſe. A l'aide de cet établiſſement utile, les travaux des hommes de génie ne furent pas perdus avec eux. Ils purent tranſmettre à leurs élèves une étincelle du feu qui les embraſoit & la carte qui les avoit guidés dans leur route. Leo forma Durante, Durante forma Piccinni, Sacchini & Traëtta, Piccinni forma Paëſiello & Anfoſſi. J'ai cru long-temps que l'Art par ces *générations* ſucceſſives du talent, n'avoit fait que ſe tourner en routine & en métier.

ERASTE. Malheureuſement on n'a que trop de raiſons pour le croire ; mais ce ne ſont pas ces générations, pour me ſervir de votre terme, qui en ſont cauſe. Ce ne fut jamais M. Piccinni qui inſpira à Paëſiello cette fureur de tout ſacrifier à l'effet purement muſical, la vérité d'expreſſion à l'originalité, à la ſingularité du chant, & le coloris d'une harmonie pittoreſque & expreſſive, au faux éclat d'un accompagnement qui brille ſouvent ſans rien

peindre. Recourons pour expliquer cet abus de l'Art à la même cause qui introduisit les airs de bravoure & les autres abus de l'Opéra Italien, à l'inconséquence de la Nation & à son goût, on pourroit dire blasé. Les ouvrages & les leçons de M. Piccinni auroient dû fixer le bon goût ; car il a toujours résisté au torrent : s'il en a été quelquefois entraîné, c'est à regret. Mais la partie expressive dont la recherche suivie avoit formé tant de grands hommes & fait éclorre tant de chefs-d'œuvres, commmence à être dédaignée & méconnue par la Nation, & dès-lors par les Artistes. Aussi je crois pouvoir assurer que la musique découragée repassera les Alpes, & viendra tôt ou tard remettre à la France le sceptre dont l'Italie s'est rendue indigne.

Quant à l'établissement des conservatoires, il seroit de la plus grande utilité. Je ne sais pourquoi la direction de l'Opéra ne l'a pas encore formé. Je crois qu'on y a pensé, mais pourquoi ne l'a-t-on pas fait ? Les révolutions dans l'administration de ce spectacle ont bien pu, mais n'auroient pas dû suspendre l'exécution de ce projet. Ce n'est pas à moi à dire mon avis sur ce qu'il conviendroit de faire pour que les frais même d'établissement (car ceux d'entretien seroient peu de chose) fussent très-peu onéreux à l'administration de ce spectacle, & servissent même à donner une existence moins coûteuse à une partie intéressante de la Nation.

ORONTE. Tous ces moyens d'améliorations, de perfection ne seroient malheureusement pas sûrs

d'avoir leur effet. Tant que l'on ne pourra pas se paſſer de ſpectacle, il y aura toujours peu d'intérêt & peu d'expreſſion à l'Opéra, & les progrès de l'Art ſeront toujours ralentis.

ERASTE. Je vous ai déja obſervé qu'on commençoit à revenir de ce préjugé. Je n'oſe pas aſſurer que ce ſeroit un bien que l'on en revînt tout-à-fait au point de bannir entièrement le ſpectacle; je le regretterois dans des ſujets tels qu'Iphigénie ou Alceſte : tout dépend de le placer à propos & de n'en pas abuſer. Si nos Poëtes n'eûſſent pas bravé les loix du bon goût, auroient-ils oſé introduire ſur la ſcène lyrique tant de tragédie-ballets ſi ridicules, tous ces divertiſſemens, ces prologues, ces actes ſi fades & où le Muſicien n'avoit que d'inſipides chanſonnettes à faire, ou de petites allégories métaphyſiques à revêtir d'une forme qui ne pouvoit pas être plus convenable que celle qu'ils leur ont donnée?

ORONTE. Pour moi je ne crois pas que ce fût un mal de revenir totalement de ce préjugé. Dès que l'Art y a gagné en Italie, pourquoi n'y gagneroit-il pas en France?

ERASTE. Mettons la queſtion à ſon vrai point de vue. 1°. En général il ne faut jamais exclure aucune jouiſſance. 2°. Il faut qu'aucune ne nuiſe à l'autre, & faire enſorte que la raiſon & les ſens y trouvent tous deux leur compte autant qu'il eſt poſſible. Une jouiſſance que la raiſon approuve eſt plus profonde, plus sûre, & n'eſt pas ſujette au regret. 3°. De deux jouiſſances incompatibles, il faut ſacrifier celle

que la raiſon condamne, ſauf à la réſerver pour un moment plus heureux pour elle; mais je conviens que ſi la raiſon doit guider la jouiſſance, c'eſt aux ſens ſeuls à jouir, & dès-lors qu'elle doit conſulter ce qui peut leur plaire.

Ces principes établis, & je les crois inconteſtables, voyons ce que nous pourrons en conclure. De tout ce qui conſtitue ce qu'on appelle ſpectacle, la danſe eſt certainement ce qu'il y a de plus poſtiche & qui ſe lie plus difficilement au ſujet. S'il eſt vrai qu'elle puiſſe quelquefois concourir à l'effet théatral, pourquoi la craindre alors? C'eſt un plaiſir de plus. Aſſurément les ſujets les plus propres à l'Opéra ſont ceux où elle peut s'introduire avantageuſement, c'eſt-à-dire ſans nuire à l'intérêt du ſujet & à la marche dramatique. Et il en eſt beaucoup plus qu'on ne pourroit d'abord le penſer : car je regarde comme danſe la pantomime d'un ſacrifice, une pompe ou des jeux funèbres, un triomphe, une fête guerrière, &c. & je ne la borne pas à des danſes de Bergers, de Plaiſirs, de Déités ſubalternes, tous ces êtres conventionnels ſont preſque toujours déplacés. Les danſes des Grecs à l'arrivée triomphante de Clytemneſtre & de ſa fille n'ajoutent-elles pas à l'intérêt, & ne produiſent-elles pas le plus grand effet dans un moment où le ſpectateur, inſtruit de l'oracle qui menace Iphigénie, a une raiſon de plus pour s'intéreſſer au ſort d'une Princeſſe qu'il voit auſſi chérie qu'il l'a ſait infortunée? Voilà la place d'un ballet, voilà le triomphe de la danſe : plaçons-la toujours

auſſi

aussi bien, & nous n'aurons pas envie de la supprimer. Quelque desir d'ailleurs qu'on en puisse avoir de proscrire la danse, je ne sais quel en seroit le succès. Le préjugé de l'habitude uni à celui du plaisir est bien fort. J'aurois peine à voir perdus les talens enchanteurs des Guimard, des Vestris, des d'Auberval, des Heinel, des Gardel & des Nivelon. Il est même des sujets où la danse est indispensable & qui sont d'un genre trop intéressant pour être méprisés, ce sont les pastorales : dans le Devin du Village, je serois fâché pour l'intérêt de la scène, autant que pour le plaisir qu'elle me fait, de voir supprimer cette délicieuse pantomime où le jeune Nivelon & la charmante Cécile retracent avec tant de naïveté, de naturel & de graces l'histoire de Colin & de Colette. Sans songer à exclure la danse partout, apprenons, s'il est possible, à nous en passer quand il le faut, c'est, je crois, le parti le plus raisonnable.

Quant au spectacle, au merveilleux même, le supprimer priveroit l'Opéra de trop de charmes à la fois ; ce seroit le rapprocher un peu trop de la tragédie dont les beautés sont d'un autre genre, & dont les effets mâles & sérieux se prêtent selon nous plus difficilement à l'expression musicale. Les Italiens l'ont risqué, & n'ont fait de leur Opéra qu'un concert où l'on ne peut écouter d'un bout à l'autre sans ennui. Il me semble que les héros de la Grèce & de Rome, les questions de politique, en un mot tout ce qui tient à l'histoire est peu propre au drame

lyrique, & que les héros de l'épopée, des Romans épiques ou de la fable lui conviennent mieux. Non que je regarde comme impossible de voir les François en venir sur cet objet au même point que les Italiens. Quelqu'éloignée de nos mœurs que cette révolution paroisse, on en a vu de plus invraisemblables. Si elle arrive, ce sera lorsque nos Poëtes seront parvenus à mettre dans ces sortes de sujets un intérêt lyrique assez grand pour nous familiariser avec des idées pareilles; c'est l'affaire de la Poésie.

Oronte. Ce seroit bien l'affaire de la musique, si, comme du temps d'Homère & même de Sophocle, la Poésie & la musique étoient inséparables. Malheureusement pour l'Opéra, cela n'est plus, & cependant Rousseau a dit qu'on n'auroit des Opéras parfaits que lorsqu'ils seroient entièrement du même homme, tout à la fois excellent Poëte & excellent Musicien.

Eraste. Il seroit à souhaiter au moins qu'aucun Poëte n'entreprît un drame lyrique sans savoir la musique. Je ne borne pas cette science au talent si commun de croquer une ariette ou de déchiffrer une sonate. J'exigerois de lui la connoissance exacte & même profonde, sinon du méchanisme de détail du contre-point, au moins des ressources expressives de la musique, des effets & des tableaux qu'elle rend plus volontiers.

Oronte. Qu'entendez-vous par ces effets & ces tableaux que la musique rend plus volontiers? Ne peut-elle pas tout peindre?

Eraste. Dans un ſens. Il n'eſt certainement pas de paſſion, pas de ſituation qu'elle ne puiſſe rendre, mais elle ne les rend pas toutes avec la même force, la même vérité, la même variété & la même liberté. Pour diſtinguer les unes d'avec les autres, on peut dire qu'en ſentimens, elle eſt plus propre à ceux qui ſont plus eſſentiels, plus intimes au cœur humain, & en tableaux, à ceux qui tiennent davantage au ſentiment. L'amour, la haine, la vengeance, la jalouſie, le dépit, la colère, le déſeſpoir, la joie vive ou calme, la volupté; les charmes de la Nature, les horreurs d'un déſert, les ténèbres muettes de la nuit, le vacarme d'une tempête, l'éclat d'un jour ſerein, tout cela peut ſe peindre en muſique de mille manières; mais elle n'a qu'une couleur pour l'ironie, le perſiſſlage, les beautés de l'Art; & elle n'en a point pour peindre les être métaphyſiques, les allégories, les lieux communs d'amour, & un tas d'autres ſottiſes auxquelles nos anciens Poëtes d'Opéra ſembloient vouloir la réduire.

L'Amour, ce ſentiment que tous les Arts ont cherché à rendre & à varier à l'envi ſous cent mille formes différentes, l'Amour eſt difficile à traiter ſur le théatre lyrique beaucoup plus qu'on ne penſe; nous avons tant d'Opéras où il eſt le ſeul mobile, & qui n'en ſont pas meilleurs. Il faut l'unir à des raiſons morales, à des circonſtances qui en augmentent l'intérêt & qui le mettent à portée de déployer toute ſon énergie. Que nous fait l'amour d'une Armide, d'une Angélique, d'un Médor? Sans

celui de Roland, quelle sensation feroit ce Poëme? L'Amour seul perd toute sa puissance au théatre. Mais de quel intérêt n'est pas l'amour d'une Alceste, d'une Iphigénie, d'une Didon? Et combien d'impression au contraire fait la fureur d'un Achille, d'un Oreste, d'une Médée?

En général, quelque passion qu'emploie le Poëte d'Opéra, il faut toujours qu'elle soit caractérisée autant qu'il est possible. Il faut d'ailleurs que la marche de son action soit rapide, que rien de postiche n'en suspende l'intérêt toujours continué & toujours croissant. Il ne doit présenter de chaque sentiment que les traits les plus vifs & les plus marqués, supprimer tous les autres. Racine a pu dans ses tirades sublimes épuiser tous les replis du cœur de ses héros; un Poëte d'Opéra n'a pas le même avantage. Tout sentiment qui n'est pas action, qui ne fait pas tableau, tout sentiment analysé doit être banni du poëme lyrique.

Ce n'est pas tout. Il ne suffit pas de n'employer que des sentimens favorables à l'effet musical, il faut encore savoir les distribuer & les groupper. L'art des contrastes, des demi-teintes, du clair-obscur, existe dans la poésie lyrique comme dans la peinture. Il faut savoir graduer, soutenir le sentiment, & n'en suspendre quelquefois la rapidité que pour augmenter ensuite son énergie par l'effet même de cette suspension. Quand cela est possible, il faut dessiner ses figures sur un fond qui les fasse ressortir. Si Médée, par exemple, s'abandonne à sa

jalousie contre Créuse, quel effet n'ajouteront pas à sa fureur les préparatifs des noces dont elle peut être environnée, les chants d'allégresse qu'il est possible de faire entendre, tout le plaisir d'une fête dans le fond du tableau & la rage de Médée sur le premier plan ?

Il faut bien se garder de trop prolonger une situation; mais il ne faut pas non plus amaigrir son sujet: il faut au moins qu'il soit nerveux, & qu'il n'y ait pas un sentiment de trop & pas un d'oublié. Il faut faire suivre un tableau par celui qui est le plus propre à le faire valoir. Qu'une scène de volupté soit suivie, par exemple, d'une scène de reproches, celle-ci par une scène de vengeance ou de désespoir, celle-ci par une scène d'espérance & de calme, &c.

Une règle essentielle, est de ne point trop compliquer son action. Il faut qu'elle marche sans embarras & sans épisodes que celles qui sont inséparables du sujet. Les intérêts peuvent rarement se croiser & se partager à l'Opéra. Envain on m'opposeroit Iphigénie, où se trouvent réunis les intérêts d'Achille, d'Agamemnon, de Clytemnestre & d'Iphigénie. Ce sujet est presque le seul de cette espèce; & encore même, à le bien prendre, tout se rapporte à Iphigénie, tous les personnages sont liés à son sort & en renforcent l'intérêt, l'un comme père, l'autre comme mère, & l'autre comme amant.

L'intrigue d'un poëme lyrique doit donc être simple. L'esprit du spectateur ne doit jamais être pro-

voqué, il ne faut parler qu'à ſon cœur. Il ne faut pas l'entraîner dans un dédale de faits accumulés, entaſſés en grand nombre. Outre le travail d'eſprit & de mémoire que cela occaſionne, & qui fait ſur le champ taire l'intérêt, cela expoſe le Poëte à amaigrir ſes ſcènes pour ſe renfermer dans les bornes du ſpectacle. Ernelinde a ce défaut; Caſtor & Pollux l'a auſſi, & malgré l'intelligence avec laquelle ce ſujet eſt traité, & les détails heureux dont il eſt plein, la multitude des faits jointe à l'embarras d'un ſpectacle toujours continué, même au milieu des ſituations intéreſſantes, rend cet Opéra un peu lanterne magique.

Il eſt dans la coupe des ſcènes une précaution indiſpenſable, mais qui ne peut être ſentie que par un Poëte vraiment muſicien, c'eſt d'enchaîner ſes tableaux de manière que la muſique qui y ſera adaptée ait néceſſairement un deſſein général dont l'oreille puiſſe être frappée & le cœur affecté. Ce principe eſt eſſentiel, mais ſon obſervation tient à tant d'accidens inſéparables des différens ſujets, qu'on ne peut guères en donner des détails ou des exemples généraux.

Les partiſans de M. Gluck nous diſent qu'il eſt le premier qui ait ſenti que chaque acte devoit former un ſeul morceau de muſique. Ils citent même avec complaiſance cet éloge d'un amateur qui, interrogé ſur ce qu'il trouvoit de beau dans Iphigénie en Tauride, répondit qu'il n'y trouvoit qu'un ſeul beau morceau, l'Opéra entier. J'examinerai ailleurs ſi le plus découſu des Opéras de M. Gluck mérite cet éloge; mais les partiſans de M. Gluck ne

ſont pas les premiers qui aient eu cette idée. Cette marche générale qui dépend de la ſubordination & de l'enchaînement des tableaux, eſt dans Roland autant qu'elle pouvoit y être : elle ſe trouve dans beaucoup de nos Opéras François où le peu d'intérêt des paroles, leur caractère vague & ſouvent nul laiſſoit au Muſicien une plus grande liberté de faire ce qu'il vouloit, ſans pécher contre l'expreſſion. Il ſeroit très-intéreſſant de détailler ce qui peut conſtituer & inſpirer ſans effort à l'Artiſte cette marche générale.

Elle dépend entièrement de la coupe du Poëme; & ſi le Poëme offre des tableaux que le Muſicien ne puiſſe faire ſuivre ſans les altérer, ou ſans rendre ſa muſique ſoit monotone, ſoit incohérente; cette marche ne peut être obſervée par l'Artiſte qu'aux dépens de la vérité ou de l'illuſion. C'eſt au Poëte à deviner preſque la muſique qui doit revêtir telle ou telle ſcène, c'eſt à lui à ſentir l'effet qui réſultera de la ſucceſſion raiſonnée d'un dialogue, d'un air d'un duo, d'un chœur, à placer en conſéquence de ce ſentiment les tableaux divers qu'il doit offrir au génie de l'Artiſte, & quoiqu'on en diſe, ce n'eſt pas à l'Artiſte à le diriger. Il faut que cette ſucceſſion ſoit prévue d'avance : le mal une fois fait ſeroit ſans remède, rien ne prouve plus combien il eſt indiſpenſable qu'un Poëte d'Opéra ſoit muſicien; & l'obſervation que je fais devroit effrayer tous les verſificateurs faits pour d'autres genres, & que la facilité apparente qui ſe trouve à faire un drame lyrique encourage à ſe montrer dans cette carrière.

Eſt-ce à ce ſentiment, eſt-ce au haſard, eſt-ce à ces appréhenſions inconcevables du génie qui ſuppléent ſouvent aux connoiſſances acquiſes, que Racine doit cette coupe lyrique qui m'a toujours frappé dans ſon idylle ſur la Paix & dans ſes chœurs d'Athalie & d'Eſther ? Je laiſſe à de plus habiles que moi le ſoin de développer, s'il eſt poſſible, cette théorie ſavante dont la perfection peut ſeule amener entièrement celle de l'Opéra. Ce ſpectacle peut devenir le plus beau des ſpectacles, j'oſe l'aſſurer ; on ne peut apprécier les productions d'un génie qui réuniroit à lui ſeul ceux de Racine & de Pergolèſe. Il n'appartient qu'à un homme pareil de perfectionner le drame lyrique, & la Nature nous le doit encore.

Oronte. Tous ces principes ne peuvent ſervir qu'à former le canevas du poëme ; il vous reſte une partie eſſentielle, le détail des ſcènes.

Eraste. Il eſt aſſez difficile de donner là-deſſus des règles préciſes & qui conviennent à tous les ſujets. Les détails dépendent de la ſituation dont ils font partie, c'eſt cette ſituation bien ſentie qui les détermine. Voici, je penſe, ce que l'on peut dire de plus général ſur cet objet.

Les ſcènes d'Opéras ſont de trois ſortes, le monologue, le dialogue & la ſcène de ſpectacle. Cette dernière eſpèce eſt ou ſcène de chœurs ou ſcène de ballets, & ſouvent les deux à la fois.

En jettant un coup d'œil ſur les deux formes Italienne & Françoiſe, je remarquerai que les Italiens ont mieux traité que nous le monologue. C'eſt dans

ces ſcènes où le héros livré à lui-même peut enfin s'abandonner à tous les mouvemens qui l'agitoient, & que la préſence importune des témoins avoit concentrés dans ſon cœur, c'eſt dans ces ſcènes, dis-je, que le champ du pathétique eſt le plus vaſte. Il n'eſt pas étonnant que dans un pays où l'expreſſion fut ſi long-temps le but principal du Muſicien, le monologue ait été porté à un point plus ſublime que chez nous où l'intérêt du cœur fut toujours ridiculement ſacrifié. Les beaux monologues d'Apoſtolo Zeno & de Métaſtaſe renferment toutes ces règles propres à ce genre.

La ſcène de ſpectacle, au contraire, a été perfectionnée en France plus qu'en Italie, parce que cette eſpèce de ſcène ayant toujours été la partie conſtitutive de nos Opéras a été plus ſouvent traitée, & que l'Art s'y eſt épuiſé tant en bien qu'en mal.

Quant au dialogue en général, il n'a été traité comme il pouvoit l'être ni en Italie ni en France; je dis en général, car il ſe rencontre par haſard de bonnes choſes dans ce genre chez les uns & chez les autres, &, il faut en convenir, plus ſouvent chez les François, à part le peu d'intérêt qu'ils ont mis ſoit dans la forme, ſoit dans le fond de leurs ſujets. Les Poëtes Italiens ayant voulu rapprocher le dialogue de la forme tragique, parce que leurs Opéras ſont preſque les ſeules tragédies qu'ils aient, les muſiciens n'en ont pu faire que du récitatif, mais qu'ils terminent à chaque ſcène par une ariette, le Poëte n'ayant laiſſé que cette carrière à leur génie.

Nous ſommes convenus de cette forme ſymétrique ; & de l'ennui qu'elle causeroit à ceux qui oſeroient l'écouter.

D'autre part, les Poëtes François ont à la vérité ſenti que la forme du dialogue lyrique ne devoit pas être celle de la tragédie, mais les entraves que le Muſicien leur donnoit, jointes au faux principe qu'ils avoient adopté de déployer dans de petites chanſonnettes coupées par quatrains ou par rondeaux enfilés la morale tant de fois ridiculiſée de Quinault & de ſes ſucceſſeurs, au préjudice de l'intérêt du cœur toujours compté pour rien, ont preſque toujours gâté le bon qu'ils ont indiqué dans leurs ouvrages.

Il eſt poſſible de tirer parti des deux méthodes, en prenant de chacune ce qu'elle a de bon, & ſuppléant à ce qui manque à toutes deux par ce que la connoiſſance des reſſources & des rapports réciproques des deux Arts qu'il s'agit de combiner pourra nous fournir.

Je ſuppoſe le canevas fait, l'enſemble général bien ſenti, les grandes maſſes arrêtées & tous les effets préparés ; il ne s'agit plus que de les détailler.

Nous ſommes convenus que le monologue étoit porté à ſa perfection dans les poëmes Italiens. Je ne crois pas qu'il ſoit beſoin d'autres préceptes pour ce genre de ſcène que de prendre pour modèles les monologues de ces poëmes. Quoiqu'en aient dit les partiſans de M. Gluck, rien ne rend un monologue plus théatral que de le terminer par une penſée ſaillante, énergique & qui ſoit le réſultat néceſſaire

des mouvemens de la paſſion que le récitatif obligé a rendus ; & rien ne peut mieux exprimer cette penſée qu'une ariette à l'Italienne, qui d'un bout à l'autre rappelle, développe & reſpire tout ce que cette penſée peut avoir d'intérêt.

ORONTE. Il eſt sûr qu'un monologue terminé autrement laiſſe le ſpectateur ſur les épines. Il éprouve la ſituation de Tantale ; c'eſt un ſupplice pour lui que des mouvèmens qui n'aboutiſſent à rien & qui tombent ſur le vuide.

ERASTE. Il n'en faut cependant pas conclure que tout monologue doit être terminé par une ariette. Il eſt vrai que les cas où il n'en faut point ſont bien rares, c'eſt lorſqu'un événement imprévu, un coup de théatre ſubit & que le ſujet amène néceſſairement, interrompt ſoudain le héros, ou lorſque le monologue n'eſt point pathétique ni paſſionné, & qu'il ne contient rien qui ſoit du fond même du ſujet, lorſque, par exemple, il ne ſert qu'à préparer une ſcène. Mais ce ſont des cas particuliers qui ne font rien au principe que j'ai avancé comme inconteſtable, qui eſt que tout monologue qui, par les mouvemens de la paſſion développée, amène le héros à un réſolution déciſive qu'il eſt forcé de prendre ou qu'il prend malgré ſon devoir, ou qui le conduit dans une ſituation de déſeſpoir ou d'eſpérance, doit toujours être terminé par l'expreſſion la mieux ſentie de cette réſolution ou de cette ſituation qui eſt le réſultat du monologue.

Le dialogue demande un peu plus de diſcuſſion.

Sa marche doit être purement & ſimplement celle du ſentiment : les penſées doivent ſe répondre naturellement ; mais il n'eſt pas défendu à l'Art d'aider alors à la Nature, en faiſant naître du fond même du ſujet, en tirant du caractère bien déterminé de ſes héros des effets variés, des contraſtes qui animent l'action & faſſent reſſortir l'intérêt. Mais l'Art doit être ſoigneuſement caché ; pour peu qu'il paroiſſe, tout eſt perdu.

Il n'y a pas de règles préciſes pour ſuſpendre le récitatif ou pour le continuer. C'eſt au Poëte à ménager dans le cours de la ſcène des penſées ſaillantes qui donnent lieu à des cavatines, à des rondeaux, à des duos, même à des ariettes. Ces penſées ſaillantes doivent être amenées de manière que le ſentiment de l'Auditeur prévienne le Poëte en quelque ſorte, & demande d'avance la ſuſpenſion du récitatif & l'intercalation d'un chant qui en interrompe la sèche & froide monotonie.

Quant aux ſcènes de ſpectacle, elles exigent moins de travail : une fois bien placées, bien encadrées, elles ſont peu difficiles à faire ; parce que les grands mouvemens de la paſſion y ſont pour l'ordinaire ſuſpendus. Il ſuffit d'y mettre une variété qui empêche l'ennui, & de n'y introduire que des détails propres au ſujet, afin que l'on ne perde pas un inſtant l'action de vue. Ce ſont les ombres du tableau, elles doivent faire reſſortir les clairs, mais elles ne doivent pas faire trou. C'eſt parce que l'intérêt y eſt ſuſpendu que l'on peut y introduire quelque

fois des paroles propres à la bravoure, & c'eſt la ſeule place où je les croie tolérables.

On peut, & même on doit dans une fête rappeller le coſtume du peuple qui eſt ſur la ſcène; les coutumes qui lui étoient propres, & qui ajoutent à l'éclat du ſpectacle; mais je le répète encore, car cela eſt eſſentiel, rien de poſtiche, rien de vague, rien d'étranger. Que la fête, s'il eſt poſſible, ſoit telle qu'elle ſeroit ſi l'action étoit réelle & non dramatique; ſans cela nous retombons dans tous les abus de l'Opéra François. Il faut bien ſe garder de trop prolonger une ſcène de ſpectacle. Pour peu qu'elle dure au-delà des bornes, l'intérêt qu'elle ſuſpend s'oublie & ſe perd.

Oronte. Je vois quelquefois dans nos Opéras une certaine affectation de rejetter les ſcènes de ſpectacle à la fin des actes. Croyez-vous que ce ſoit un principe à établir? Il me ſemble que ce ſont deux entr'actes de ſuite, ce qui eſt beaucoup trop pour repoſer l'attention du ſpectateur.

Eraste. Quoiqu'il y ait des cas où le ſujet & la coupe la plus convenable qu'on en puiſſe faire rejettent naturellement le ſpectacle à la fin des actes; en général, ces ſcènes placées ainſi ſemblent iſoler chaque acte, & par-là coupent trop l'intérêt & l'action. Je crois que le meilleur parti que l'on puiſſe tirer d'un entr'acte eſt de le faire précéder immédiatement par les ſcènes les plus propres à tenir les eſprits en ſuſpens, celles où le nœud de l'action ſe montre où ſe reſſerre encore.

Les chœurs ne doivent contenir que des pensées naturelles, dictées essentiellement par la situation, exprimées comme elles se sentent, sans esprit affecté, sans pointe, sans recherche, car il est absurde de mettre de l'esprit dans la bouche d'une multitude. Il ne suffit pas que ces pensées soient naturelles, il faut qu'elles soient choisies & qu'elles fassent ou tableau ou sentiment. Sans cela le Musicien ne pourra y adapter de la musique vraie qu'en la faisant froide, ce qu'il faut craindre par dessus tout. Que vouliez-vous que M. Piccinni fît sur les paroles *Embarquons-nous*? Tout ce qu'il pouvoit faire, c'étoit de flatter l'oreille, & il s'y est borné.

Il est des scènes où le chœur est intéressé plus immédiatement à l'action, & ce sont certainement les chœurs les plus vraisemblables, les mieux placés & ceux où le Musicien a le plus d'honneur à se faire. Tels sont les chœurs d'Alceste, celui d'Armide, *Un seul guerrier*; ceux d'Iphigénie, *C'est trop faire de résistance*, *Que d'attraits, que de majesté*, *Nous ne souffrirons pas ce sacrifice impie*, &c. Ce sont ceux qu'on appelle chœurs de situation, & il seroit à souhaiter qu'il n'y en eût pas d'autres. Les loix de ces chœurs rentrent dans celles du simple dialogue; car alors le chœur est réellement interlocuteur.

Je ne vois plus qu'un mot à ajouter sur le rythme propre à la versification d'un poëme lyrique. Il y a souvent dans ceux qui existent trop d'affectation de courir après les petits vers. Il est vrai qu'en général

ils ſont plus commodes pour le Muſicien. Mais ce n'eſt qu'en général : dans le récitatif même le vers alexandrin avec des rimes croiſées & quelques petits vers ſeulement, placés de loin à loin, ſont très convenables. Au reſte un Poëte qui joint à la pratique de ſon Art une ame vraiment lyrique, ſaura ralentir ou précipiter ſa marche où il faut, & faire ſervir la liberté de rythme qui lui eſt accordée à l'Opéra à la nuance des paſſions ; les grands vers aux tableaux majeſtueux & tranquilles, les petits aux paſſions vives & aux mouvemens violens. Il ſaura auſſi multiplier dans ſon poëme des traits d'harmonie imitative. Des mots ſombres, des rimes ténébreuſes ſeront réſervés pour la douleur concentrée, des mots durs, des rimes aigres ſeront ménagés adroitement pour la fureur & le déſeſpoir ; des mots coulans, des rimes harmonieuſes, concourront à rendre la volupté, &c. Mais par-tout ſa poéſie ſera auſſi ſonore que la langue puiſſe le permettre ; & quoiqu'on en ait dit, notre langue a tout ce qu'il faut pour la muſique.

ORONTE. Ainſi tous les défauts que l'on a regardés juſqu'ici comme inſéparables du drame lyrique, ne viennent que de l'ignorance des Poëtes en muſique. Envain ſuppléoient-ils à cette ignorance par des détails poétiques, des alluſions ſpirituelles, des allégories ; le Muſicien renverſoit ſouvent un ouvrage qui ne lui fourniſſoit aucun tableau de ſon genre. Le malheureux verſificateur étoit obligé de ſe traîner de nouveau dans la route qu'il croyoit avoir franchie ;

& ſe trouvoit à chaque inſtant heurté & arrêté par les débris de ſon ouvrage qu'il trouvoit ſous ſes pas & qu'il vouloit faire reſſervir. Auſſi tous nos drames lyriques, même ceux des plus habiles gens, tels que Quinault & Fontenelle, reſpirent-ils la gêne, la contrainte & l'embarras d'un homme tranſporté dans des pays inconnus. Le génie même de Voltaire y a échoué.

ERASTE. Rien de plus plaiſant que ces ſcènes tant de fois répétées où le Muſicien aſſerviſſoit le Poëte à changer, retrancher, ajouter ſuivant ſon caprice. Ne connoiſſant que ſon Art (& encore comment? dès qu'il ignoroit ſes rapports avec la poéſie) devoit-il s'attribuer cet empire deſpotique qui a tant de fois contrarié & rebuté les Poëtes? Le Muſicien apportoit ſouvent ſa muſique faite, & diſoit; faites des paroles. La muſique imitative pourroit-elle naître d'un pareil déſordre? Ces abus ont été portés juſqu'à l'extravagance, & il eſt même ſurprenant qu'ils n'aient pas empêché le peu de bon qui s'eſt fait.

ORONTE. Ils n'euſſent pas exiſté ſi le Poëte eût d'abord donné au Muſicien ce qu'il lui falloit. Jamais Rameau n'eût tyranniſé Cahuſac, & les Poëtes d'Opéra ne ſeroient pas tombés dans le mépris qu'on leur prodigue. Quelle gloire, a-t-on dit cent fois, y a-t-il à faire un poëme d'Opéra?

ERASTE. Je ne chercherai pas à mettre les Poëtes d'Opéra à côté des Corneille, des Racine, des Voltaire. La liberté que les Poëtes tragiques ont de

développer

développer les passions à leur gré, liberté que ne peuvent avoir les Poëtes d'Opéra, donne beaucoup de ressources. Mais on finira par convenir d'une chose, qu'aucun exemple ne prouve encore, qu'il peut y avoir le plus grand mérite à donner à un Opéra tout l'intérêt & tout l'effet d'une belle tragédie, malgré les entraves que donne ce genre & les grandes ressources qu'il oblige de sacrifier. Quand on examine quelle énergie un sentiment foible exprimé par des vers aussi foibles que lui, acquiert souvent lorsqu'il est revêtu d'une musique expressive & appropriée; je ne sais s'il seroit trop hardi d'espérer que l'on peut voir renaître les grands effets que l'on a racontés de la musique grecque. Convenons-en, l'art d'unir la musique à la poésie est encore dans l'enfance; & malgré cela, quels sublimes effets cet Art naissant n'a-t-il pas déja produits? Quel est le connoisseur qui à la vue de ces effets osera y fixer les bornes du génie?

Oronte. Il faut tout attendre de l'enthousiasme qu'excitent en ce moment des sources de volupté trop long-temps négligées. Il y a déja des abus de déracinés, beaucoup de ceux qui restent tiennent à peu de chose, il ne s'agit que de prévenir ceux qui pourroient naître.

Eraste. Ils sont aisés à prévenir, du moins autant qu'il est possible à l'homme de perfectionner ses ouvrages. Cherchons la vérité, c'est la partie la plus précieuse des Arts, mais gardons-nous de la dénaturer ou de la souiller. Que le goût le plus éclairé

ſoit toujours à côté des élans du génie pour modé-rer la fougue quelquefois emportée de ſes écarts. Cherchons à plaire autant qu'à être vrais. La vérité & le goût doivent être inſéparables, jamais il n'eſt permis de les ſacrifier de l'un à l'autre, & il eſt toujours poſſible de les accorder.



LETTRE D'ÉRASTE.

Paris, ce . . . .

Vous êtes à la campagne, mon cher, & je ne l'apprends que par la lettre où vous me demandez des nouvelles d'Iphigénie en Tauride. Il fut un temps où vous ne vous en feriez pas rapporté à ma parole; mais puisque vous trouvez bon que je sois votre *Journaliste*, j'obéis. Ce n'est pas que je le fasse avec bien du plaisir. Il est toujours désagréable d'être d'une opinion combattue, quelque vraie qu'elle soit. La besogne que vous m'imposez ne peut guères être amusante au fond; les accessoires seuls peuvent l'être, & c'est pour cela que je vous en entretiendrai d'abord.

Rien de plus plaisant, je vous l'avoue, que cette guerre musicale que se livrent nos oisifs, tandis que nos flottes vont braver les orages & l'ennemi. L'enthousiasme outré qui domine la Capitale est au point qu'on oublie tout pour la musique, que les cafés ne retentissent plus que des termes d'un Art peu connu encore & mal senti, que nos guerriers même volent peut-être à l'abordage en chantant les airs d'Alceste & de Roland. Mais ce n'est pas encore ce qui m'amuse le plus.

Tous les Journaux sont pleins de louanges, plus

ſortes que jamais à l'honneur de M. Gluck. Déſormais ſans contradicteurs qui *oſent écrire*, il reçoit les noms impoſans de *grand homme, d'homme ſublime, du génie le plus vaſte, le plus profond.* Son Iphigénie en Tauride eſt *la plus ſublime production du génie;* à l'un *elle a créé un ſixième ſens* (*), à l'autre, *elle a donné une combinaiſon de plus pour le bonheur ou le malheur de la vie, &c. &c. &c. &c.*

Mais ce qui eſt fort plaiſant & étonne tous ceux qui ne ſont pas du ſecret, c'eſt que tous ces éloges ampoulés (que reçurent à peine les Racine & les Corneille) ſont tempérés par le ton de l'apologie. On imprime que l'Iphigénie en Tauride a reçu les applaudiſſemens les plus *unanimes*, & on eſt tout *étonné* d'un autre côté, qu'il y ait des gens qui ne l'admirent pas. Comment expliquer ces contradictions ? Où eſt la vérité ?

Pour moi j'oſe dire qu'Iphigénie en Tauride a eu un ſuccès moins complet qu'Armide. J'étois à la première repréſentation, & ces comités, ces querelles qui la ſuivirent dans le parterre même & qui durent encore, ne prouvent pas trop, ce me ſemble, en faveur de l'unanimité des applaudiſſemens. Il eſt vrai que là-dedans chacun joue ſon rôle; mais il n'exiſte pas moins un vice de raiſonnement ſingulier dans les défenſes de M. Gluck. On conclut

(*) Apparemment celui de l'ouie n'étoit pas propre ni ſuffiſant; il en a fallu un autre.

qu'un ouvrage eſt bon de ce que malgré les chaleurs, on court encore en foule à la ſixième repréſentation d'un Opéra, attendu depuis un an avec une impatience égale par l'un & l'autre parti, & à le bien examiner, aucune apologie plus préciſe de l'ouvrage même n'a encore impoſé ſilence à ces réclamateurs audacieux auxquels on tâche de répondre tout en niant leur exiſtence. On ſe contente de ces raiſons ſi vagues; on en promet d'autres, il eſt vrai, mais elles ne viennent pas.

Je vous le diſois dans nos entretiens, on ne ſaura où étoit ce qu'on appelle *la cabale* que lorſqu'un parti aura entièrement cédé à l'autre. Les ſciences & les Arts n'ont éprouvé nulle part autant de contradictions qu'en France. Depuis les Arrêts qui protégèrent les catégories d'Ariſtote juſqu'aux diſputes actuelles ſur la muſique, aucune découverte n'a été accueillie ſans de longues & d'opiniâtres querelles; aucun homme de talent n'a été admiré ſans avoir vû long-temps s'élever contre lui des partis puiſſans & tenaces; malgré tout cela, nous avons fini par nous inſtruire; & ſi nos querelles, nos intolérances de tous les genres ont quelquefois fait rire nos voiſins, ils n'ont du moins pas à nous reprocher d'avoir quitté le vrai pour le faux, les ténèbres n'ont jamais ſuccédé à la lumière. Les réclamations, apparemment multipliées, qui effraient les admirateurs de M. Gluck, les termes nouveaux qui ſe gliſſent dans les diſputes animées dont je ſuis témoin à chaque inſtant, tout prouve que nous

commençons peu à peu à nous connoître en mu- ſique, & que cette querelle tient à bien moins qu'elle n'a tenu.

Il ſeroit peut-être très-curieux d'examiner quel eſt le mobile éternel de tous ces troubles littéraires qui ont agité la Nation. Parmi nous, la Société eſt du beſoin le plus preſſant. Plus que tout autre peuple nous ſavons apprécier ſes charmes, & nous l'avons tant cultivée, tant perfectionnée que nous ſommes aux yeux de nos voiſins le *peuple ſocial* par excel- lence. Rien de mieux que cela, c'eſt ce qui nous rend aimables, c'eſt ce qui attire parmi nous cette foule d'étrangers qui ſe livrent avec plaiſir à l'ur- banité des mœurs Françoiſes. Mais cette Société ne peut manquer d'avoir la plus grande influence ſur le ſort de tous les individus qui la compoſent. Ail- leurs c'eſt le beſoin qui lie les hommes, ici le beſoin eſt ſubordonné à la liaiſon mutuelle. Elle ſeule même ſe charge d'y pourvoir : c'eſt de la So- ciété ſeule que nous tenons nos jouiſſances, notre réputation, notre fortune ; elle diſpoſe de tout, décide de tout.

Si ſes membres étoient en aſſez petit nombre pour communiquer facilement tous enſemble, elle ſeroit alors une ſubſtance ſimple, & ſes déciſions ſeroient peut-être plus conſéquentes ; mais malheureuſement chaque individu a ſa ſphère propre plus ou moins reſſerrée dans le cercle de ſes connoiſſances. L'amour- propre, le crédit, l'opulence, & mille autres acci- dens donnent à chacune de ces ſphères une con-

ſiſtance & une force proportionnée à ſon volume & à ſa denſité. L'intérêt particulier met bientôt en mouvement tous ces corps diviſés ; ils ſe heurtent, ſe combattent, & delà les cotteries, les prôneurs, les cabales.

Malheur à celui qui ſe jette dans la mêlée ſans avoir autour de lui ſa ſphère particulière, ou dont le rival plus heureux ou plus adroit a pris les devants & s'eſt formé une ſphère plus compacte, plus denſe, plus étendue. Il a beau avoir raiſon, il a beau produire des chefs-d'œuvres : l'honneur de tant de gens ſeroit compromis s'il l'emportoit, les ſubalternes d'ailleurs courroient tant de riſques à ſe détacher de la maſſe qui les ſoutient & les fait ce qu'ils ſont, que les progrès de la vérité ſont nuls ou bien lents.

C'eſt cet abus, ſuite néceſſaire de nos mœurs, qui fait que tant de gens en place ont pour inférieurs des gens qui valent mieux qu'eux, que tant d'Artiſtes, qui ont paſſé à travailler les années que d'autres ont employées à ſe faire des *connoiſſances*, languiſſent au ſein du beſoin & de l'oubli, tandis que leurs indignes rivaux jouiſſent en paix des prérogatives qu'ils ne méritent pas, tandis que la récompenſe du mérite eſt le prix de la brigue & que les cris des prôneurs étouffent le talent & la voix de l'utilité publique. Cela va au point dans ces conflicts de cotteries particulières, que l'intérêt (qui le croiroit ?) cède ſouvent le pas à l'amour-propre.

D'après ces faits reconnus, osez vous appuyer sur les jugemens de la multitude, dans des questions d'ailleurs que tant de gens agitent sans les entendre. Pour moi je pense qu'en cette matière, l'unanimité la plus complette peut seule, & *tout au plus*, avoir force de loi. Elle n'existe pas encore, attendons la, puisque dans ce pays le succès du beau est nécessairement si problématique. C'est une suite de notre caractère national, il est vrai; mais le malheur est qu'elle nous tourmente, nous prive de mille jouissances, & effraye les gens à talent qui auroient le desir de briguer nos suffrages.

Cependant nos voisins plus sages que nous, accueillent tout jusqu'à nos ridicules: ils ont écouté M. Gluck avant de lui préférer ses rivaux. Jamais Naples ne fut divisée en *Piccinnistes*, *Paësiellistes*, *Sacchinistes*: Hasse, Handel, Back, sont naturalisés en Italie, à Londres, à Berlin comme à Vienne & à Prague: ils sont de tous les pays, & la vanité nationale qui dans cette matière devroit avoir tant d'influence en Italie, n'y a jamais fait chanceler un instant les Opéras des Maîtres étrangers.

Mais, dira-t-on, *ces Maîtres ont suivi la manière Italienne. Ils ont rendu hommage à cette vanité que l'homme de génie que nous admirons a heurtée par des drames créés par lui & bien faits pour exciter l'envie.*

Non, ce ne sont pas ces drames que l'Italie a rejettés; ce n'est point cette coupe heureuse, si dif-

férente de la ſymétrie monotone des Opéras Italiens que l'on a réprouvée ; c'eſt le genre de ſtyle indigne de cette coupe; c'eſt cette pauvreté d'idées, cette aridité, cette incohérence qui caractériſent la muſique de M. Gluck, & qui ont bleſſé des oreilles plus exercées & plus fines que les nôtres. Si l'on eût mieux lu le P. Martini, on eût vu qu'il ne loue pas tout chez M. Gluck, qu'il ne blâme pas tout dans l'Opéra Italien, & on ne l'auroit pas cité en ſa faveur.

Ce ſeroit un grand mérite à M. Gluck, je l'avoue, d'être le créateur de cette coupe; mais je l'ai déja dit, il n'en a pas eu le premier l'idée. M. Calſabigi, Auteur du poëme de l'Opéra d'Orphée, étant à Paris, fut frappé de l'effet, de l'enſemble, de la liaiſon qui ſe trouvoient dans les Opéras de Rameau & de Mondonville. Il admira cet enchaînement de ſcènes, ces ſucceſſions variées de formes muſicales qui les animoient. Au travers de la pauvreté de notre mélodie gothique, de la ſtérilité de nos accompagnemens & de l'inſipidité de nos ſujets, il démêla une forme vraiment lyrique, & qui appliquée à des ſujets plus heureux, revêtue d'une meilleure muſique, pouvoit former un nouveau genre plus parfait que ce qu'il avoit juſqu'alors entendu. D'après ces obſervations, il compoſa à ſon retour à Vienne le poëme d'Orphée, & choiſit M. Gluck pour régaler l'Allemagne d'un Opéra *à la françoiſe*. L'eſſai fut réitéré ſur Alceſte, & le ſuccès de ce nouvel Opéra eût été auſſi général que celui d'Orphée, ſi

M. Gluck n'eût pas quitté le genre de ſtyle qu'il avoit cherché dans Orphée, & qu'il ne ſoutint pas dans Alceſte. C'eſt donc à la France, à Rameau, à Cahuſac, que M. Gluck doit ſa gloire. Nous lui faiſons honneur de nos propres dépouilles.

On a dit qu'il nous a créé une muſique nationale; & pour appuyer cette aſſertion, on aſſure que la muſique italienne ne peut pas convenir à des paroles françoiſes.

Nous nous ſommes long-tems aſſez mal trouvés d'avoir une muſique à nous, & nous ne devrions pas retomber dans ce préjugé ridicule d'amour-propre. D'ailleurs en quoi la muſique de M. Gluck nous eſt-elle plus propre qu'une autre? Ce ne pourroit être que dans le cas où elle s'adapteroit mieux à des paroles françoiſes, & que l'on compare la muſique de Roland à celle des cinq Opéras de M. Gluck. Les paroles dans celles-ci ſont toujours tourmentées, la proſodie toujours bleſſée, tandis que même dans nos Opéras françois, nous n'en avons aucun où les paroles ſoient auſſi à leur aiſe que dans Roland. C'eſt un fait inconteſtable. J'avouerai que notre langue plus mâle ne ſe prêteroit pas à toutes les mignardiſes de la muſique italienne; mais de bonne foi regarde-t-on la muſique de Roland comme vraiment italienne? Les partiſans outrés de la muſique ultramontaine vont juſqu'à dire que Roland eſt l'un des plus foibles ouvrages de M. Piccinni, qu'il y a mis de la muſique un peu françoiſe. Cela ſeul confirme un principe que je ſais avoir été

avancé par M. Piccinni, c'eſt que chaque langue a ſon génie & ſa tournure qui inſpirent l'Artiſte d'une manière particulière, & qu'il lui auroit été impoſſible de ne pas changer de genre. M. Piccinni d'ailleurs, quand il a fait la muſique de Roland, ne connoiſſoit pas les partitions françoiſes; il n'avoit pas beſoin de les conſulter, & il ne l'a pas fait. Auſſi ne trouve-t-on pas chez lui des réminiſcences pareilles à celles d'Armide, dont tous les morceaux annoncent que l'Auteur avoit étudié la partition de Lulli, ſoit qu'il les imite, ſoit qu'il s'en éloigne.

Si vous écoutez d'autres prôneurs, ils vous diront que M. Gluck réunit à lui ſeul toutes les richeſſes anciennes & modernes de la mélodie. Loin d'obſerver qu'il dénature ces richeſſes qu'il s'approprie, on n'a pas ſeulement remarqué que cet éloge pourroit faire dire qu'il n'a pas de génie à lui. En effet, c'eſt en vain qu'on le compare à un Peintre qui réuniroit la fierté de Michel-Ange & les graces de l'Albane. Un tel homme n'eſt pas dans la nature. Tous les hommes de génie qui exiſtent dans quelque genre que ce ſoit, ont leur caractère propre & *incommunicable*, c'eſt une vérité de fait, & qui eſt d'autant plus inconteſtable que le génie des Artiſtes dépend du tempérament & de l'organiſation; dans tous les hommes on obſerve une analogie frappante entre les facultés de leur ame & la diſpoſition de leurs organes. Il eſt impoſſible que les effets aient une incompatibilité qui ne peut ſe trouver

dans la cauſe. Ainſi quand j'accorderois à M. Gluck un diſcernement bien exquis, bien *libre*, bien *volontaire* entre les différens genres que l'on prétend qu'il raſſemble, cela me prouveroit qu'il a beaucoup travaillé, beaucoup étudié, & je n'oſerois pas encore aſſurer qu'il eût ce qu'on appelle du génie.

Je ne finirois pas, mon cher, ſi je voulois répondre à toutes les apologies, à tous les éloges outrés qui rempliſſent nos Journaux. Que font d'ailleurs à la vérité tous ces jugemens du moment qu'il eſt impoſſible, ſoit d'un côté, ſoit d'un autre, de dépouiller de ces emportemens de l'eſprit de parti qui en altèrent néceſſairement la ſolidité ? C'eſt au tems ſeul, à des comparaiſons multipliées, raiſonnées, que nous devrons la perfection de notre goût & l'achévement d'une révolution qui n'eſt ſuſpendue que par l'effroi qu'inſpirent aux Artiſtes habiles qui peuvent nous éclairer les emportemens de la multitude. Je gémis de voir que les cris d'une foule d'admirateurs excluſifs éloignent même pour eux de nouvelles jouiſſances. Quel eſt l'homme modeſte qui oſeroit commettre ſa réputation au haſard, à la diſcrétion d'une foule prévenue ?

Je me hâte d'en venir à Iphigénie en Tauride; car quoique vous ſoyez en droit d'attendre une lettre volumineuſe, celle-ci pourroit le devenir un peu trop. Je vous envoie ce poëme pour vous mettre à portée de ſuivre mon analyſe ; quant à la partition, cela ne m'eſt pas encore poſſible.

Rien n'eſt plus mal placé que l'éloge donné à cet

Opéra par un des plus grands admirateurs de M. Gluck, lorſqu'il dit qu'il n'y a qu'un ſeul beau morceau, l'Opéra entier. Il y a certainement de belles choſes dans Iphigénie en Tauride ; mais je l'oſe dire, elles ſont ſi mal encadrées, ſi iſolées, que cet Opéra n'a pas, à beaucoup près, l'enſemble & la liaiſon d'Alceſte, & même de la première Iphigénie. A quoi tient donc ce prétendu enſemble ſi admiré ? Eſt-ce à l'éternelle influence de l'orcheſtre ? Si cela eſt, je ne m'étonne plus de voir des virtuoſes eſtimables d'ailleurs, mais prévenus pour le genre qui les illuſtre, admirer cette production. Je ſens qu'avec le tems l'Opéra *peut* devenir entre les mains de M. Gluck un vaſte concerto ou une immenſe ſonate ; mais un concerto ou une ſonate ſont-ils un drame ? M. Gluck ne ſe refuſe-t-il pas une reſſource contre la monotonie, n'affoiblit-il même pas les effets principaux par cette teinte générale, qui n'a d'autre mérite que de lui donner un peu plus de peine ? Peut-il ſe répondre à lui-même que l'Orcheſtre, de quelque manière qu'il en diſtribue les effets, ſera toujours d'accord avec l'action ? En un mot, cette prétention qui le diſtingue, eſt-elle plutôt le caractère d'un Muſicien dramatique, que d'un homme qui *tâche*, qui *s'efforce* de faire du neuf ?

L'ouverture eſt liée au ſujet *d'intention* au moins, & cela eſt très-bien vu, j'en conviens. Un menuet joli, mais aſſez uſé, eſt deſtiné à peindre le calme, & la tempête qui doit briſer le vaiſſeau d'Oreſte ſuit

de près. Il eût peut-être été plus théatral & plus tragique de commencer l'action par une ſcène entre Oreſte & Pilade jettés ſur le rivage, cela eût épargné les craintes plaiſantes des Prêtreſſes qui ont peur du tonnerre. Mais ce n'eſt pas le poëme que j'examine. Cette tempête eſt très-monotone, & n'eſt qu'une ſuite toujours égale de *fuſées* dans les parties de violon, légèrement interrompues par une réminiſcence de l'ouverture d'Alceſte, & certainement bien moins pittoreſques que la tempête de M. Goſſec, & que celles du Sorcier, du Tableau parlant, de l'Ami de la Maiſon & du Roi & le Fermier. Le *creſcendo* qui l'annonce eſt très-meſquin. Il a beau être filé : loin de peindre ce que l'Artiſte a voulu peindre, il ne m'a repréſenté qu'une traînée de poudre, dont le feu produit ſur ſa route quelques petites exploſions, & finit ſubitement par enflammer une boîte d'artifice. L'orcheſtre a beau faire du bruit, les Prêtreſſes ont beau redoubler leurs cris, les éclairs, les timballes & l'obſcurité ont beau ſe réunir, je ne vois dans tout cela rien qui me peigne une tempête.

Elle finit par ne pas ſe débrouiller auſſi heureuſement qu'il étoit poſſible, ſur le récit, *ces Dieux que notre voix implore.* Mais il y a plus, & que M. Gluck me permette de le dire, l'encadrement muſical de tout ce tableau le rend, ce me ſemble, plus propre au concert qu'au théatre.

Il y a de belles choſes dans le ſonge; mais le cri ſur l'hémiſtiche, *quinze ans de misère*, n'eſt-*il*

pas outré, ainsi que l'expression des paroles : *l'embrase & le dévore* ? Est-il dans la nature qu'Iphigénie crie plus fort ces dernières paroles que tout le reste ? L'autre cri : *Arrête, c'est Oreste*, m'a paru affecté & monotone tout à la fois.

Le Chœur qui suit est d'une expression très-fausse sur les deux premiers vers. C'est une prière, & ce ton convient aux deux derniers, mais l'effroi qu'a dû exciter le récit d'Iphigénie, n'est aucunement senti, & il devroit l'être.

Le récit : *O race de Pelops* ! est d'un style dur & monotone. M. Gluck pouvoit se dispenser d'allonger la dernière syllabe du troisième vers pour peindre *la nuit infernale.*

Le récitatif, *Non, je n'espere plus*, est très-faux. Il ne contraste aucunement avec celui de la Prêtresse qui précède, & Iphigénie dit qu'elle *n'espere plus*, sur le même ton qu'on lui a dit *d'espérer.* Même monotonie sur l'air : *O toi qui prolongeas mes jours*, où d'ailleurs les paroles sont très-tourmentées. La reprise seule, *réjoins Iphigénie*, est vraie d'expression, ce qui ne l'empêche pas d'être dure de style. Vous vous doutez bien que cet air est en rondeau. Cette forme expose souvent M. Gluck à l'incohérence, & c'est ce qui lui est arrivé dans cette occasion. Une ariette ne l'eût pas exposé à un inconvénient plus grand encore. Elle lui eût laissé la liberté de garder pour la dernière l'expression des cinq derniers vers du poëme, & de finir par un coup de force, au lieu que toute l'expression est

détruite par le retour oiſeux & peu ſavant du *da capo.* Le Chœur qui ſuit, ajoute encore à la monotonie de cette ſcène, qui d'un bout à l'autre eſt très-languiſſante.

Le récitatif de la ſcène ſuivante eſt outré, rempli de bonds & d'incohérences. Il eſt même mauvais & ridicule ſur les paroles : *Le Ciel par d'éclatans miracles*, juſqu'à l'air *De noirs preſſentimens.* Cet air eſt de la plus grande monotonie & de la mélodie la plus pauvre ; ce ne ſont que des cris qui ſe promènent dans divers modes pour faire briller l'Orcheſtre, dont quelques effets ſeroient dignes d'éloges, s'il s'agiſſoit ici de muſique inſtrumentale, & s'ils n'étoient pas d'ailleurs outrés & ſans nuances. A cela près, il y a des traits d'accompagnement d'un aſſez bon genre ; mais je ne m'accoutumerai jamais à regarder comme dramatique une muſique où l'Acteur eſt ſacrifié aux inſtrumens.

Je ne ſais comment on a pu dire que ce premier acte n'étoit qu'un ſeul morceau de muſique. Rien ne prouve mieux combien cet éloge eſt déplacé, que l'arrivée des Scythes, & le Chœur, *les Dieux appaiſent leur courroux.* Ce genre devoit trancher ſur ce qui précède, je l'avoue, mais il tranche ſi fort qu'il n'y a plus d'unité ni de liaiſon. A beaucoup de trivialité près, ce chœur & le ballet qui ſuit, font de l'effet, & même un peu d'illuſion. On admire cette illuſion comme un *chef-d'œuvre de l'Art*, & à quoi tient-elle ? A des chants de Pont-neuf mis en chœur, accompagnés de cro-

tales

tales & des triangles , & sur-tout à l'art des Noverre & des d'Auberval. La scène cinquième qui coupe cette fête barbare est ridicule ; il est vrai aussi qu'elle n'est pas merveilleuse dans le poëme.

La scène première du second acte commence bien. L'air *Dieux qui me poursuivez* est beau ; mais le chant précipité du vers *Ses supplices pour moi* est-il bien expressif, bien plein de la sensibilité qui convenoit à ce morceau ? Les paroles sont très-tourmentées ; & les effets de l'orchestre sans nuances & sans clair-obscur. Celui *Unis dès la plus tendre enfance* est agréable, mais toutes les phrases qui le composent sont usées, même dans nos Opéras comiques. L'expression en est un peu vague, & d'ailleurs la répétition à deux fois du second couplet & à quatre fois du dernier vers est oiseuse, & n'annonce que la disette. Ce sont cependant les mêmes personnes qui blâment les répétitions quelquefois outrées, mais toujours variées des airs Italiens qui applaudissent les stériles répétitions de M. Gluck.

Le chant du duo *Cruels faut-il vous implorer* est roide & décousu. Mais le monologue *On te l'enlève hélas !* est très-beau. Il y a un accompagnement très-pittoresque sur les vers *Où suis-je ? A l'horreur qui m'obsède*, &c. Le chœur des Euménides fait beaucoup d'effet. L'ensemble de cette scène est digne de Londres ou de la Grêve. Cela n'empêche pas que la musique ne fourmille de phrases triviales. Les cris d'Oreste ont même quelque chose de ridicule par la symétrie affectée avec

laquelle ils ſuivent le mouvement du chœur qu'ils auroient dû couper. Il y a cependant, je l'avoue, un trait d'eſprit dans l'expreſſion des paroles *Il a tué ſa mère.* Elles reparoiſſent toujours avec le mouvement *adagio* & une harmonie ſombre & vraie.

Dans la ſcène ſuivante, le mouvement du dialogue eſt trop meſuré, trop ſymétrique, trop monotone depuis le vers *Quel vain deſir* juſqu'à *Vous le voulez.* Cela paſſé, cette ſcène eſt du ſtyle le plus découſu. Elle s'élève & retombe à chaque inſtant, & l'effet à force d'être tourmenté, devient nul. Ce ne ſont que des alternatives de *forte* & de *piano* ſans deſſein formé, & il pouvoit y en avoir un qui eût produit le plus grand effet; je l'oſe aſſurer, quoique beaucoup de gens prétendent que cette ſcène eſt plus propre à la tragédie qu'à l'opéra. Elle finit par une affectation un peu ridicule. Le dernier vers *Eloignez-vous, je ſuis aſſez inſtruite* eſt du même ton de couleur, du même mouvement, & a la même expreſſion que ce qui précède, & ce vers en valoit-il la peine? Dans la ſcène ſuivante M. Gluck a fait ſervir aux paroles *O malheureuſe Iphigénie* le chant d'un air Italien qu'il avoit fait ſur les paroles *Se mai ſenti ſpirar ti ſul' volto.* Un amant pour attendrir une maîtreſſe trop ſévère, lui dit: » Si jamais tu ſens voltiger autour de ton » viſage un ſouffle léger, ne crois point que ce » ſoient les careſſes de Zephyre, crois plutôt que » c'eſt l'ombre errante d'un amant réduit au trépas «.

Ce tableau tout triſte qu'il eſt, eſt un tableau d'élégie qui, tempéré d'ailleurs par des idées gracieuſes, ne peut être le même que celui d'Iphigénie inſtruite de l'horrible déſaſtre de ſa famille. Auſſi avant même de ſavoir cette anecdote, j'avois jugé cet air très-faux d'expreſſion. A cela près, il eſt tout à l'Italienne & très-agréable; il ſe lie même de la manière la plus heureuſe avec le chœur des Prêtreſſes. L'accompagnement arpégé qui lui ſert de fond, & le chant même ſe prolongent & ſe deſſinent ſur ce chœur; cet enſemble eſt très-adroitement encadré. Mais ſi vous ſaviez combien peu de rapport ce ſtyle a avec celui qui précède, comme l'un dépriſe l'autre!

En ſuivant bien en détail la muſique de cet Opéra, on apperçoit à chaque pas des emphaſes d'expreſſion ſur des paroles ſans caractère, & ſouvent ce qui prêtoit au plus grand intérêt ſe trouve ſubordonné. Dans le récitatif de la première ſcène du troiſième acte, l'expreſſion de deux premiers vers ne ſe diſtingue pas de celle des vers ſuivans. L'air *D'une image hélas! trop chérie* eſt du ſtyle le plus uſé de M. Gluck. Toujours la même diſette dans la répétition sèche & nue de ſes phraſes muſicales. Les quatre derniers vers de cet air ſe répètent deux fois conſécutives avec le même chant & le même accompagnement. Je ne vois pas ce qu'il y a de dramatique là dedans.

Tout ce qui ſuit eſt en récitatif monotone, aſſez ſouvent mauvais juſqu'à *Je pourrois du tyran.* Ici

il faut avoir vu l'Opéra pour imaginer le parti que M. Gluck a pris pour achever cette ſcène, qui cependant pouvoit devenir très-intéreſſante. Il a mis un chant meſuré du genre le plus plat & le plus ridicule ſur les deux vers *Je pourrois du tyran, &c;* Oreſte & Pilade répondent par un duo auſſi trivial accompagnés du *fortiſſimo* de l'orcheſtre; le *piano* revient avec le même chant note pour note ſur les deux vers *De celui de vous deux &c;* le fortiſſimo & le duo reparoiſſent ſur les paroles *Achevez, &c*, & on a encore le déplaiſir d'entendre une troiſième fois le même chant qui a déjà paru deux fois ſur le vers *Dans Argos, comme vous &c.* Un récitatif outré d'expreſſion, ſuit ſur le vers *Jurez-moi qu'un billet, &c.* encore un duo *fortiſſimo* ſur celui *J'en atteſte les Dieux &c.* Sur les vers *Il faut donc entre vous*, on n'entend qu'une ſuite barbare de cris outrés, nuancés par des effets affectés d'orcheſtre, ſur un mouvement *allégro* remarquable ſur-tout ſur les paroles *Mon ame ſe déchire;*& certainement le mouvement *allégro*, ces ſauts, ces bonds de la partie vocale & de l'orcheſtre étoient ce qui convenoit le moins à la ſituation. Iphigénie reprend enſuite le ton le plus poſé & le chant le plus affecté, car ce n'eſt pas du récitatif, ſur les deux vers ſans caractère *Répondez à mes vœux.* Cette ſcène eſt ſans contredit la plus mauvaiſe de toutes; elle eſt même au-deſſous des plus mauvaiſes d'Armide, & je l'ai vu applaudir auſſi fort que les autres.

Je ne ſais ſi M. Gluck l'a faite auſſi mauvaiſe pour faire briller la ſuivante ; mais je ne puis comprendre où eſt l'unité & la liaiſon que l'on veut faire voir dans cet Opéra, je le répète, le plus découſu, le plus incohérent de tous ceux de ſon Auteur. La ſcène ſuivante eſt la plus belle de la pièce. Le récitatif en eſt bien fait, & le duo, à un motif de la plus grande platitude ſur les deux vers *Et tu prétends encore &c* & quelques duretés de ſtyle près, eſt de la plus grande beauté. Il y a une forte expreſſion, beaucoup d'énergie dans le récitatif obligé *Quoi ! je ne vaincrai pas ta conſtance funeſte &c ;* le trait ſublime du poëme *Eh ! bien Pilade eſt-ce à toi de mourir ?* eſt parfaitement rendu : mais l'air *Ah ! mon ami j'implore ta pitié* n'eſt pas beau. Il eſt du ſtyle le plus trivial & le plus uſé. Il n'y a un peu d'expreſſion que ſur les quatre derniers vers, mais cela eſt bien compenſé par le retour oiſeux & déplacé du rondeau. Il y a dans cet air une choſe à remarquer. Oreſte interrompt Pilade par deux exclamations, *Pilade !* & *grands Dieux !* Cette idée ſeroit heureuſe ſi elle n'étoit pas rendue de la manière la plus ridicule.

Il y a d'aſſez belles choſes, mais un peu trop de monotonie dans la ſcène ſuivante, ſur-tout depuis le vers *N'écoutez point ſes tranſports furieux* juſqu'à *C'en eſt fait ici même &c*, excluſivement, car ce vers eſt bien rendu. Il y a de l'expreſſion ſur ceux *Non ne l'eſpérez pas*, *Un pouvoir inconnu &c.* Sur les ſuivans *Quoi ! toujours à mes*

vœux, *&c*, il y a trois ou quatre mouvemens différens & trois ou quatre genres d'accompagnement. Je ne le blâmerois cependant pas, si ces affectations offroient autre chose à l'oreille qu'un placage outré & ridicule.

La scène septième est remplie par une ariette très-Italienne, même de bravoure, ce qui en altère nécessairement l'expression (*). Elle est composée avec chaleur, mais les accompagnemens en sont chargés & sans aucune netteté. La mélodie totale est embrouillée au point qu'il est presqu'impossible de la démêler. Quand je vois dans les partitions Italiennes des unissons, de simples tierces produire les plus grands effets, je me demande toujours si les efforts, si de petits effets avec de grands moyens caractérisent plus le génie, que la pureté du style, & la netteté de la mélodie. Pour applaudir cette musique, on a bien besoin d'être comme cet amateur de M. Gluck dont *l'oreille se multiplie à ses Opéras, qui, comme un Argus aux cent yeux, est présent à tout, satisfait de tout* (**). Mais le plus grand défaut de cette ariette, est de trancher si fort sur ce qui précède par

(*) L'affectation de M. Gluck à mettre dans Iphigénie en Tauride de la musique purement Italienne, n'est-elle pas un peu raisonnée? J'avois osé prédire que le succès de Roland pourroit fort bien l'engager à faire un peu sa cour aux amateurs de ce genre. Je ne m'étois pas trompé; voyez les airs *Divinité des grandes ames*, *O malheureuse Iphigénie*, & *je t'implore & je tremble.*

(**) Voyez le Journal de Paris du premier Juin 1779.

le style, que j'ai cru toutes les fois que je l'ai entendue, être non-seulement à un autre Opéra, mais dans une autre salle, & parmi d'autres spectateurs. Je ne m'y reconnoissois plus, & c'est-là de l'unité ?

Encore la même surprise pour moi dans la première scène du quatrième acte, mais moins soutenue. Au travers de quelques traits d'expression ; de quelques phrases plates & de quelques autres meilleures, au travers du fracas d'orchestre le plus embrouillé, le moins adroitement nuancé, on démêle une finale du style le plus Italien, mais en même-temps le plus gai & le plus usé répété avec complaisance sur les paroles *Mets la férocité*, & sur celles *Est en proie au remord.*

Le chœur *O Diane sois-nous propice* est très-beau, purement & nettement écrit. Mais M. Gluck a si peu d'haleine qu'il a mieux aimé en faire un rondeau sec, que de le phraser de manière à lui donner plus de richesse & d'effet, ce qui se pouvoit faire sans en altérer la simplicité.

Le récitatif qui suit est plein de bonds & de monotonie. Il y a une répétition des mêmes sons sur les paroles *Et vous l'avez voulu*, & *De vous donner la mort* qui produit un mauvais effet. L'air *Que ces regrets touchans* est pauvre & rempli d'incohérences. Le chant meurt sur la finale *Mes tourmens*, se réveille avec fureur sur les mots *Depuis l'instant fatal* & remeurt ensuite. Cela auroit pu faire un bon effet, si la réflexion n'étoit qu'à l'orchestre ou

ſi la mélodie vocale avoit eu plus de liaiſon. A cela près cet air a de l'expreſſion.

Le chœur *Chaſte fille de Latone* eſt du même ſtyle que le premier, auſſi pur, auſſi net.

Le vers *Barbares arrêts reſpectez ma foibleſſe* eſt de l'expreſſion la plus fauſſe. Il eſt récité lentement & avec des inflexions qui contrarient le ſens des paroles. Après celles, *Mon frere ! je me meurs*, la muſique ſe meurt auſſi, & cette réconnoiſſance, de l'aveu de tout le monde, ne fait pas d'effet, mais bien des gens n'en rejettent pas la faute ſur le Muſicien. Pour moi qui ſais que l'incohérence chez M. Gluck engendre ſouvent la monotonie & qui ne vois dans toute cette ſcène que du placage, des traits uſés, des effets d'orcheſtre ſans ſuite & ſans deſſein, je ne m'en prends qu'à lui. Le chant des paroles *O mon frere ! ô mon cher Oreſte !* eſt ridicule ; ſur celles *Ah ! laiſſons-là ce ſouvenir funeſte*, il y a un peu d'expreſſion, mais encore plus de cris, & c'eſt, à la vérité, tout ce qu'il faut pour la ſuppléer à des oreilles françoiſes (*).

(*) D'après cette réflexion un peu vive mais vraie du bon Eraſte, il ne faut pas s'étonner ſi l'on prodigue les éloges les plus outrés à des chanteurs ſans goût, & dont l'ame factice ne fait produire que des cris barbares, tandis qu'à peine il ſe trouve quelques amateurs qui ſe plaiſent à entendre les Caravoglia & les Todi, & qu'il s'en trouve encore moins qui ſachent apprécier cette expreſſion naturelle & ſans effort qui caractériſe le vrai talent. Regardez chanter nos Actrices les plus admirées. Leurs muſcles tendus, leur viſage enflammé tout leur corps en convulſion annoncent l'impuiſſance, & prouvent

Vous croyez peut-être que le récit de la Prêtresse *Tremblez, on ſait tout le myſtère* eſt en récitatif; point du tout, c'eſt un chant meſuré. L'accompagnement eſt très-pittoreſque; c'eſt tout ce qu'il y a de bon.

Encore un air ſur les paroles *De tes complots la trame eſt découverte* &c : il eſt d'ailleurs faux d'expreſſion, c'eſt un chant de triomphe plutôt que de fureur. Le même chant ſe prolonge ridiculement ſur des paroles qui ne convenoient qu'au récitatif, *Le Ciel parle, il ſuffit* &c. Pendant le combat des Scythes & des Grecs, j'ai obſervé à l'orcheſtre une réminiſcence de la tempête du commencement.

L'air d'Oreſte dans la dernière ſcène *Dans cet objet touchant* eſt trivial. Le chœur *Les Dieux long-temps en courroux* eſt beau.

On a ajouté depuis quelque-temps après ce chœur

---

qu'elles voudroient faire ce qu'elles ne ſavent pas faire. Ecoutez chanter les habiles virtuoſes italiennes; à peine leur viſage eſt altéré par le mouvement indiſpenſable de leurs lèvres; elles ſavent tout peindre ſans effort. Leur organe exercé produit les ſons les plus déchirans, les accens les plus tendres, ſans paroître s'émouvoir ou être déchiré lui-même. Pourquoi cette différence? C'eſt que nos Acteurs croient qu'il ſuffit d'avoir une ame (muſicale ou non) & de voir les paroles pour arriver à la perfection; ils ignorent que la *vraie* muſique perd ſes charmes quand on la crie, que s'il eſt déja très-difficile d'être grand Acteur tragique, il eſt encore plus difficile d'unir l'ame d'un Acteur tragique à cette aiſance qui doit accompagner le chant, ſans faire tort à l'une ou à l'autre, & qu'il n'appartient qu'à ceux qui connoiſſent profondément l'Art dont ils ſont les inſtrumens de le faire valoir & de lui donner tout ſon effet.

un ballet pour appaiser les amateurs outrés de la danse.
Je ne l'ai pas vu ; mais on dit que la musique en est bonne. Elle est de M. Gossec.

Voilà, mon cher, ma profession de foi sur le nouvel Opéra de M. Gluck. Je sais que beaucoup de gens ne sont pas de mon avis ; mais le nombre des vrais connoisseurs augmente, & je ne suis pas le seul qui pense ainsi. Je mets cet Opéra au-dessus d'Armide, quoiqu'il soit encore plus décousu, quoiqu'il soit bien moins lyrico-dramatique : car, qu'on ne s'y trompe pas, le drame lyrique a un caractère propre très-différent de celui de la tragédie ; & ce seroit empêcher sa perfection que de vouloir rapprocher jusqu'à un certain point les deux genres. Mais malgré cela, j'ai vu des Gluckistes qui, tout en admirant, disoient que cette production n'étoit pas la meilleure de son Auteur, & qui même lui préféroient Armide. Il n'y a que l'existence d'une révolution regardée comme impossible par bien des gens qui puisse expliquer ces jugemens si opposés. On est au moment de la crise, & nous nous formerons, je l'espère plus que jamais.

Il est vrai que nous avons encore un peu de chemin à faire. Il y a tant de préjugés à détruire, tant de fausses lueurs de raison à étouffer. Le François unit quelque chose de la vivacité Italienne à un peu de cette gravité souvent opiniâtre des Nations Septentrionales. Prompt à choisir, il est obstiné dans son choix, & ses premiers plaisirs sont toujours un obstacle à ceux qu'on lui offre ensuite.

il raisonne ; mais comme il n'en vient là qu'après qu'il a pris son parti, son raisonnement ne lui sert qu'à confirmer à quelque prix que ce soit ses premiers jugemens, à nourrir son amour-propre & souvent ses erreurs. C'est chez lui seul que les Poëtes ont voulu asservir la musique aux règles de la poésie, que les Géomètres ont songé à la soumettre au calcul, que les hommes de société la jugent à la légère, & n'emploient leur esprit qu'à des bons mots spécieux qui à leurs yeux sont des preuves.

Nous croyons être en état d'apprécier l'expression. Dans une tragédie à la bonne heure Nous sommes les maîtres de l'Europe en ce genre, & nous avons droit d'être juges. Mais en musique, nous sommes des enfans qui viennent de naître, ou tout au plus des esclaves qui traînent encore un reste de chaîne. L'expression musicale, même dans le drame, est trop différente de l'expression poëtique. Sur quoi jugeons-nous la musique italienne ? Sur des airs d'exécution choisis plus volontiers que d'autres par des virtuoses qui cherchent à briller dans nos concerts. Les airs *Se il Ciel me divide*, *Se cerca se dice*, &c. ont produit la sensation qu'ils devoient produire, mais en connoissons-nous beaucoup de ce genre ? Sans songer que les partitions italiennes en sont pleines, nous les regardons comme des fruits rares dans ce pays, comme des efforts peu communs, presque dûs au seul hasard, parce que nous ne les avons pas tous entendus. D'après cela nous comparons deux genres qui ne sont pas faits pour entrer en parallèle, &

nous insultons à l'Europe entière qui se moque de nous.

En voila, ce me semble, assez, mon cher, & vous ne me ferez certainement pas le reproche d'être trop court. Je le suis cependant, car il y auroit un livre à faire sur la matière que je traite. Mais ceci n'est qu'une lettre, & je me hâte de la terminer.

Je suis, &c.

FIN.

ERRATA.

Cet Errata auroit été beaucoup plus considérable, si j'eûsse voulu le faire d'Auteur autant que d'Imprimeur, & si j'eûsse voulu corriger toutes les négligences, toutes les incorrections & les vices même de style que la précipitation que j'ai été forcé de mettre, soit à la rédaction, soit à l'impression de cet ouvrage, m'a laissé échapper. Je prie les Lecteurs même les plus sévères d'y suppléer, & de me pardonner ces fautes, en appréciant plutôt mes pensées que mes expressions.

Préface, page VI, ligne 24, *bien de gens*, lisez: *bien des gens.*

Page 26, ligne 13, *même au théatre.* Lisez : *même au concert.*

Page 30, ligne 28, *de l'accompagnement. Si*, lisez : *de l'accompagnement, si, &c.*

Page 53, ligne 18, après le mot *délicieux*, ajoutez *quoique très-monotone.*

Page 66, ligne 2, *trois-quartre*, lisez : *trois-quatre.*

Page 70, ligne 18, *il y sort moins*, lisez : *M. Gluck y sort moins.*

Page 80, ligne 26, *héros*, lisez : *hérault.*

Page 99, ligne 15, *imcompatible*, lisez : *incompatible.*

Page 113, ligne 23, *ou si c'est cette coutume, &c.* lisez : *ou si la coupe des poëmes a donné lieu à cette coutume.*

Page 122, ligne 3, *Coyserox*, lisez : *Coysevox.*

Page 128, ligne 29, *qu'il l'a fait*, lisez *qu'il la fait, &c.*

Page 129, ligne 3, supprimez *de proscrire la danse.*

Page 132, ligne 4, après les mots *d'une Didon*, ajoutez : *Que nous fait la fureur d'Eole contre Titon, de Polyphême contre Acis ? Et combien, &c.*

Page 137, ligne 11, *ces règles*, lisez : *les règles.*

Page 138, ligne première, après le mot *convenus*, ajoutez : *des inconvéniens de cette, &c.*

Page 144, ligne 17, *pourroit-elle*, lisez : *pouvoit-elle.*